

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

November 1951

Heft 11

ZUR MAX-BECKMANN-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN UND BERLIN

Max Beckmanns Weggang aus Berlin (1937), seine Niederlassung in Amsterdam und seine Übersiedlung nach Nordamerika (1947) haben zur Folge gehabt, daß sich der weitaus größte Teil seiner zwischen 1937 und 1950 entstandenen Gemälde heute in den Gastländern, vornehmlich in den Vereinigten Staaten befindet. Der deutsche Besitz, hauptsächlich Privatbesitz, der für die Zeit vor 1937 sehr ergiebig ist, konnte zwar 1940—1944 (während der Besetzung Hollands) noch eine Anzahl bedeutender Bilder erwerben, doch verfügt er — einstweilen — über kaum ein Werk der sechs letzten Lebensjahre. So war Ludwig Grote bei der Vorbereitung der Gedächtnisausstellung in München auf die Hilfe des Auslandes angewiesen. Sie ist ihm von Sammlern und Museen reichlich gewährt worden. Ihr besonders verdanken wir, daß die Münchener Schau uns zum ersten Male eine umfassende Vorstellung von dem Werk des großen Künstlers gegeben hat.

Ihr Eindruck war überwältigend. Sowohl die einzelnen Bilder wie die Leistung im ganzen, der machtvolle Aufstieg seit 1918, die herrliche Entfaltung auf erreichter Höhe (seit 1934) und die bis ans Ende unerschöpfliche, ja immer fülliger werdende Kraft, dies alles stimmte zu hoher Bewunderung. Dabei — so mußte man sich sagen — war hier mit der stattlichen Menge von 170 Gemälden nur ein knappes Viertel des gesamten Malerwerkes ausgestellt, war die Mehrzahl der Triptychen sowie eine Reihe wichtiger Bilder fortgeblieben und die Produktion der Jahre seit 1937 durchschnittlich nicht einmal zu einem Zehntel vertreten; aber es war genug, um inne zu werden, daß auch mit dieser großartigen Schau erst ein Anfang in der Kenntnis und Erforschung der Kunst Max Beckmanns gemacht worden ist. Eben darin aber besteht ihr Verdienst. Sie hat viele Fragen gestellt, ein Fundament für künftige Arbeit gelegt und auf eine Beckmann-Monographie als ihr erstrebenswertes Ziel hingewiesen. Man möchte wünschen, daß die deutsche Wissenschaft diese lohnende Aufgabe von verschiedenen Seiten her angreift und sich nicht durch die französische und amerikanische beschämen läßt, die der Kunst unseres Jahrhunderts aufgeschlossen gegenüberstehen.

Die Anordnung der Bilder in München führte von den spätesten zu den frühen zurück, wenn auch nicht immer streng der Chronologie folgend; das mochte den Vorteil haben, daß der Betrachter für seinen Gang gleich eine Vorstellung von B.'s Stärke mitbekam. Aber erst wer den umgekehrten Weg einschlug, wurde mit Erstaunen des wachsenden Stromes gewahr, als welcher sich die Entwicklung des Malers zeigt. Sie drängt schnell, sicher und mächtig voran, ohne Verweilen, ohne Beirrung, wo sie einen „Einfluß“ erfährt, von Stufe zu Stufe sich weitend und steigernd, unaufhörlich in Wandlung und Erneuerung begriffen, dennoch trotz der Vielfalt dessen, was sie hervorbringt, von nie gefährdeter Einheitlichkeit.

Ihre erste, die impressionistische Periode (1899—1914), deren rund 150 Gemälde (nach dem Verzeichnis bei Reifenberg und Hauenstein) die Grundschrift des B.'schen Werkes sind, war — im Rahmen dieser Schau zu Recht — kaum mehr als angedeutet, die Katalog-Nummern 7, 10, 11, 13 und 17 fehlten, dafür waren das „Bacchanal“ (1909) und die „Landschaft mit blühenden Feldern“ eingefügt. Doch ließen die 16 Bilder dieser Abteilung nicht nur den raschen Aufstieg und die frühe Meisterschaft, sondern in dem Verhältnis zum Impressionismus auch eine gewisse Spannung erkennen. Mochte es Beckmann darum gehen, den Impressionismus psychologisch zu vertiefen, ihn durch Elemente des Jugendstils zu bereichern oder gegen solche Antriebe unverändert festzuhalten, wie immer: man spürte unter der Decke die Abkehr von ihm sich vorbereiten. Andererseits wurde ersichtlich, daß der endgültige Bruch diese Frühzeit keineswegs annulliert, wie es beim ersten Blicke den Anschein hat. Sie wirkt auf mannigfache Weise fort. Beckmanns größere Nähe zur sinnlichen Realität, die ihn von den etwa gleichaltrigen Malern der Brücke unterscheidet, sein gelegentlich saftiger, halb pastoser Farbauftrag, die bekannte Vorliebe für das Schwarz und andere Eigentümlichkeiten mehr dürften ihr Erbteil sein. Ohne die Fäden, die von hierher weiterlaufen, hätte B. das reiche Gewebe so vieler Bilder seiner Berliner und Amsterdamer Jahre gewiß nicht zu schaffen vermocht. Die Gefahr besteht, daß wir heute diese Periode in ihrer Bedeutung unterschätzen, obwohl sie die Brunnenstube ist, aus der B.'s fernere Entwicklung hervorbricht. Die Forschung müßte Wert darauf legen, ihre Werke einmal in einer Ausstellung vereinigt zu sehen.

Das Selbstbildnis als Krankenpfleger (1915) markierte den Punkt, von dem ab man die zweite, die Frankfurter Periode rechnen kann. Sie beginnt mit einem tiefen, durch das Kriegserlebnis hervorgerufenen Einschnitt und zeigt B. aus dem Grunde gewandelt. Als hätte er keine impressionistische Vergangenheit gehabt, rückt er nun in die Schar der bereits vom Impressionismus abgeschwenkten Maler ein, ohne in eines anderen Fährte zu treten, und steht bald als ein Selbsteigener in ihrer vordersten Reihe. Wie etwa sein Werdegang verläuft, war an den Bildern der Ausstellung gut abzulesen.

Man erkannte deutlich vier Phasen. Die *erste* (1915—1917; Kat. Nr. 20—29) darf vielleicht als ein schmaler Übergang zwischen den beiden Perioden angesprochen werden; sie währt nur kurz. Ihre Kennzeichen: die Malweise stofflich weich — trotz des Gebrauches von Umrißlinien, ein trübes Grau oder Bleichgelb als vorherrschender Hauptton, darin vereinzelte zueinander in Spannung gesetzte Farben; das Geängstigte, Gequälte des Ausdrucks besonders durch verzogene Formen erzeugt und hinter allem das Können eines gereiften Malers. Die *zweite* Phase (1918—1921, Kat. Nr. 25—30, 32, 34) zeigt unbeschadet dessen, daß die erste weiterwirkt (z. B. in der

umfänglichen Verwendung eines Graus, dem isolierte, zuweilen glühende Farben eingefügt werden), den Charakter der B.'schen Kunst sehr verändert. Die Bildflächen, auch die großen, sind mit vielzähligen Formen gefüllt, diese selbst in scharfe Konturen gefaßt und — in spätgotischer Weise — zu einer komplizierten Bildordnung verflochten, dabei dann mannigfach überschritten und zerstückt. Die seelische Verstortheit, wie sie für die ersten Nachkriegsjahre bezeichnend war, und eine schonungslose Realistik, die an die „Neue Sachlichkeit“ erinnern könnte, bestimmen den Ausdruck; doch gibt es auch Beweise eines freudigen, unbefangenen Sehens. In der dritten Phase (etwa 1922—1927, Kat. Nr. 35—56) vollzieht sich dann — nicht unvorbereitet — eine starke Wendung. Der Maler in B. gewinnt die Oberhand. Der graphische Umriß fällt forte, so daß die Formen ihre Härte, aber nicht ihre Festigkeit verlieren, und die Scheidung zwischen Ton und Farbe wird zugunsten einer einheitlich farbigen Gestaltung aufgegeben. Dazu läßt B. nun die labyrinthische Viel- und Kleinteiligkeit hinter sich, um, obschon die Lust an verwickelten Kompositionen nicht erlischt, die Richtung auf Vereinfachung und Größe zu nehmen. Er tritt kraftbewußt dem Dasein gegenüber. Diese Tendenz wird in der nächstfolgenden, der vierten Phase (etwa 1928—1933, Kat. Nr. 57—93), weiter und auf die Höhe geführt, wobei die mehrfach wiederholte Begegnung mit französischer Malerei in Paris (besonders wohl mit Matisse) offenbar von Nutzen ist. Die schwarzen Konturen tauchen wieder auf, allerdings lockerer im Strich und, da die Bilder flächiger werden, weniger dazu bestimmt, die Grenzen der Formen festzulegen, als die Suggestion ihrer Plastik zu erzeugen. Das Entscheidende aber, was diesen Abschnitt als die Bekrönung des vorangehenden, ja als den Gipfel der gesamten zweiten Periode erscheinen läßt, ist die Großheit der Anschauung, die ohne Ausnahme alle Bilder, gleichgültig welchen Themas, die kleinen wie die jetzt häufiger werdenden großen Formate, beherrscht.

Während bis hierher der Werdegang B.'s ein zielstrebigere, in Etappen gegliederter Aufstieg ist, scheinen die nächsten zwölf Jahre mehr dem Ausbau und der Erweiterung der errungenen Position gewidmet zu sein, ein Vorgang, der, wenn er auch im einzelnen kaum zu verfolgen war, den Betrachter nicht weniger als die mitreißende Entwicklung der vorangehenden Periode gefangen nahm. B. steht nun im 6. Jahrzehnt seines Lebens, durch die politischen Ereignisse sehr auf sich selbst und nach innen verwiesen. Ohne daß es krampfhafter Anstrengungen oder eines Verschließens der Augen bedürfte, weiß er seine Kunst — anders als nach dem ersten Weltkriege — von Verdüsterung freizuhalten, und nicht nur das! Nimmt man die Farbe zum Maßstab, so tritt seit etwa 1934) trotz des Ernstes, den namentlich die Selbstbildnisse verraten, eine Aufheiterung ein. Die kühlen und gedämpften Farben, die am Ende der zweiten Periode vorherrschen, werden weithin durch warme und leuchtende ersetzt, besonders durch Goldgrün, Gelb, Orange, Rot, Violett und Lila, die — mannigfach, immer wieder anders verbunden — bisweilen eine gewisse Grelle und Bunttheit ergeben mögen, im ganzen aber ein herrliches Aufblühen bewirken. Dazu dann in den Mittelmeerbildern Türkisgrün und Lichtblau von einer strahlenden Helle, derengleichen vordem nicht zu finden war. Mehr denn je auch teilt sich den Farben starke Empfindung und Ergriffenheit mit, kurz, sie zeigen, wie gelöst — bei allen Spannungen — das Kräftespiel der Persönlichkeit ist.

Es sollte beachtet werden, daß von dieser lebensmächtigen Farbigkeit auch jene Gemäldegattung nicht ausgeschlossen wird, der B. — in einer nicht leicht verstehbaren

Bildersprache — seine Erfahrungen mit einer tyrannischen Staatsgewalt, sein Wissen um die Bedrohtheit des menschlichen Daseins anvertraut. Diese — sehr deutsche — Gedankenmalerei gewinnt seit 1935 zunehmend Raum und Bedeutung. Insofern als sie dem unabweisbaren Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit den Verhängnissen unserer Zeit ein Ventil öffnet, mag sie B. mit befähigt haben, des Depressiven immer wieder Herr zu werden. Sie war in charakteristischen Beispielen vertreten (darunter das großartige Blinden-Triptychon), doch nicht so, daß die Lösung der ikonographischen Rätsel schon möglich gewesen wäre. Die ganze Provinz harrt noch der Erschließung.

Sehr klar wurde, wieviel Gewicht in dieser Zeit der Landschaftsmalerei zukommt, auch wenn ihr Anteil an der Gesamtproduktion sich wohl nur wenig vergrößert. Die relativ kleine Zahl der ausgestellten Bilder genügte um zu erkennen, daß B. — auf keine besondere Motivwelt eingeschworen — bald hier, bald dort, wie es die Gelegenheit ergibt, von den unterschiedlichen Eindrücken getroffen wird. Jede Jahreszeit, jede Tagesstunde (bezeichnend für ihn die Nachtstücke und Frühmorgenstimmungen!), jedes Wetter spricht ihn an und nicht zum geringsten immer wieder in wechselnden Gestalten der Raum. Vermöge dieser Offenheit, die mit einem Blick für das jeweils Eigentümliche und mit tief erregbarem Naturgefühl verbunden ist, gelingt es ihm, in nur wenigen Bildern einen Reichtum zu bergen, den andere nicht in vielen zusammentragen. Man konnte aus den Landschaften wie aus den vereinzelt Bildnissen ihm nahestehender Menschen ansehen, was dazu beigetragen hat, daß er unter den schwierigsten Verhältnissen sich überlegen und schöpferisch erhielt.

War diese dritte Periode (deren Verlauf noch zu untersuchen wäre) durch ein gelöstes Sich-Ausweiten bestimmt, so steht der letzte Abschnitt im Zeichen einer Kontraktion, deren Gewalt selbst bei Beckmann ohnegleichen ist. Sie setzt 1944/45 ein, als der seit 1933 auf ihm lastende Druck ein Ende nimmt. Ein über alles bisherige Maß hinausgehender Wille zur Größe und Vereinfachung macht sich bemerkbar. So eingeleitet, bildet sich in Amerika ein neuer Stil, der auf äußerste Spannung und straffe Verfestigung der Bildflächen zielt. Dazu und um die manchmal harten, scharf-glühenden, dissonierenden Farben zu vereinigen, dienen von allem die — nun sehr breiten — schwarzen Konturen, die — ihren Sinn abermals ändernd — die gleiche Funktion wie die Bleiruten eines Glasgemäldes oder die Stege eines Emails übernehmen. Daß diese Gestaltungsweise, hätte B. länger gelebt, nicht seine letzte geblieben wäre, d. h. daß sie kein Symptom von Willensversteinerung oder beginnender Erstarrung, sondern in sich beweglich, den verschiedenen Impulsen gehorsam und wandlungsfähig ist, darüber konnten die in der Ausstellung gezeigten Proben volle Gewißheit geben.

Das vorläufige Schema, das hier von dem Werden des B.'schen Lebenswerkes gegeben wurde, wird noch viel genauer durchzuzeichnen und dabei zu berichtigen sein. Es wäre zu untersuchen, welche Rolle jeweils die Graphik und das Schwarz unter den Farben spielt, in welcher Weise auf ältere Stufen zurückgegriffen, Frühes in Spätem erneuert wird (z. B. das Bestreben, Wirkungen der Glasmalerei zu erzielen); man müßte den Weg verfolgen, den bestimmte Einzelformen und Symbole (z. B. das Motiv des Fensters, Kerzen, Spiegel, Musikinstrumente, Gitter, Käfige usw.) durch die Gemälde nehmen, und man würde erkennen, wie das Gesamtwerk über Einschnitte

hinweg in allen Wandlungen und trotz der stark ausgeprägten Individualität der einzelnen Bilder in sich fest und vielfach verflochten ist.

Wenn dieses Malerwerk auch nicht bahnbrechend und weniger als andere richtungweisend gewirkt haben mag, so dürfte es doch, was die innere Spannweite, die Mannigfaltigkeit und die Wucht des Hervorbringens angeht, das imposanteste in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts sein. Der überwältigende Eindruck, den man in München von ihm empfing, war nicht nur sinnlicher, ästhetischer Natur; denn unmöglich konnte einem die Charakterkraft entgehen, mit der B. sich gegen die schlimmen Einwirkungen seiner Zeit als unbeugsamer Geist behauptet hat, ja gerade dieses erregte die Teilnahme und verlangte Hochachtung ab. Heinz Köhn.

DIE KREUZIGUNGSDARSTELLUNG VOM LICHTENBERGGRABMAL IN DER KLOSTERKIRCHE ZU LICHTENTAL BEI BADEN-BADEN

(mit 2 Abbildungen)

Im Jahre 1946 wurde in der Klosterkirche der Zisterzienserinnen in Lichtental bei Baden-Baden die Ausmalung der Nischengrabanlage des Grafen Johannes III. von Lichtenberg wiedergefunden, der ausweislich einer Inschrift auf seiner Grabplatte, deren Hebung zum Anlaß dieser Entdeckung wurde, im Jahre 1324 verstarb. Auf der Rückwand der spitzbogigen Wandvertiefung (von 2,84 m Breite, 0,40 m Tiefe und 1,87 m Scheitelhöhe), die vorn von einem Kielbogen gerahmt wird, kam nach Abschlagen des Verputzes eine gemalte Kreuzigungsdarstellung mit Stiftern zum Vorschein, deren hohe Qualität eine Veröffentlichung rechtfertigt. Weder ikonographisch noch hinsichtlich ihrer Komposition bietet die Malerei etwas Außergewöhnliches: denn für die Wiedergabe des sterbenden Erlösers am Kreuz zwischen einer weiblichen Gruppe — nach ihrer späteren Isolierung als „Mariä Ohnmacht“ bezeichnet — und männlichen Assistenzfiguren auf der anderen Seite finden sich mitteleuropäische Beispiele in zeitgenössischen Werken etwa der Kölner Wand- und Tafelmalerei ebenso wie in den Wandgemälden der Johanniskapelle des Domes zu Brixen und auf der Klosterneuburger Tafel.

Die Lichtentaler Kreuzigung steht vor einem Sternengrund in nicht näher bestimmter Örtlichkeit; sie zeigt heute infolge ihrer Beschädigung — Fehlstellen breiten sich, vom Betrachter aus gesehen, links vom Kreuzesfuß und vom rechten Rand ausgehend fast bis zur Mitte der rechten Hälfte aus — außer den drei Frauen rechts auf der anderen Seite des Kreuzes, den Lieblingsjünger und die Gestalt eines vornehmen jüdischen Mannes. Turbanartige Kopfbedeckung, gekrümmte Nase und ein pelzbesetztes modisches Gewand weisen ihn als solchen aus. Mit Sicherheit dürfen wir einen zweiten Israeliten ergänzen. Der Vorgenannte, mit seinem heute nicht mehr sichtbaren Partner diskutierend, deutet in ausfahrendem Zeigegestus auf die Gestalt des Erlösers. Drei knieende Stifter vervollständigen das Ensemble. Sie gehören — ebenso wie ein einstmals vom Betrachter aus gesehen am rechten Rande des Bildes knieender vierter — zum gräflichen Hause Lichtenberg, das zu gemeinsamem Seelenheil wohl auf Veranlassung der dargestellten weiblichen Mitglieder, die Grabanlage jenes Johannes III., ihres Sohnes und Gatten, mit der Kreuzigungsdarstellung ausschmücken ließ. Mit Sicherheit dürfen wir in der Figur ganz links im Bilde Adelheid von Lichtenberg,

die Mutter von Johannes III., annehmen. Es handelt sich um eine geborene Gräfin von Werdenberg-Montfort, spätere Klosterfrau in Lichtental, die auch in der dortigen Kirche ihre letzte Ruhestätte fand. Neben ihr ist auf unserem Wandgemälde das Wappen Montfort zu Werdenberg — silberne Kirchenfahne im roten Feld — zu sehen, das auch auf der Grabplatte ihres Sohnes begegnet. Weiter rechts, unmittelbar am Kreuzesfuß, kniet dieser selbst in ritterlicher Tracht. Doch ist das Lichtenbergische Familienwappen — schwarzer Löwe im silbernen, rot geränderten Feld — auf dem beigefügten Schild heute nicht mehr erkennbar. In der Knieenden auf der anderen Seite des Kreuzes darf man Johannes' Gemahlin Mechtild, geborene Gräfin von Saarbrücken, vermuten, während die heute verschwundene Gestalt auf der äußersten Rechten Johann I., den Vater Johannes III., Vogt von Straßburg, dargestellt haben dürfte, für den ebenso wie für Mechtild das Begräbnis in Lichtental bezeugt ist. Johann I. war bereits am 23. August 1315 verschieden. (Die Identifizierung der Stifter ist Sr. M. Mafalda Baur, S. Ord. Cist., Kloster Lichtental, zu verdanken.)

Von der ursprünglichen Wirkung der Malerei ist nach dem völligen Untergang ihres Kolorits kaum mehr eine Vorstellung zu gewinnen. Außer den Spuren der durch die Jahrhunderte hin unverändert gebliebenen Pigmente Grün, Rot und Blau, die noch hier und da an der Zeichnung der Gewänder haften, hat sich das verwaschene Grün des Kreuzesholzes und das blasse Blaugrau der Sterne erhalten. Die Wirkung des Gemäldes geht für uns allein von dem bekannten Rotbraun der Außen- und Innenkonturen aus, die wie ein lockeres Fadengehänge wirken. Aber auch so wird die hohe Meisterschaft des unbekannten Autors deutlich genug. Von sanftem Lyrismus und übersteigter Dramatik gleichweit entfernt, fügt er seine Gestalten zu überlegter, symmetrischer Ordnung. Trotz der bewegten Linienführung bleibt die Komposition fest geschlossen. Die Erregung und Spannung des Gefühls verrät sich nur in Gesichtern und Händen der fast leiblosen Gestalten.

Die Forschung wird sich weiter mit unserem Wandbild beschäftigen müssen. Vielleicht werden neue Aufdeckungen auch neue Anhaltspunkte beschieren. Der Hinweis auf Werke der Kölner Malerei aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und darüber hinaus auf Beispiele englischer Buchmalerei befriedigt trotz mancher Entsprechungen zur Formensprache des Lichtentaler Wandbildes nicht. Indessen wird man bei einem Vergleich mit einer Reihe plastischer Werke aus der Entstehungszeit unseres Bildes zu weitgehenderen Übereinstimmungen kommen, die sich gerade auf die Assistenz-Gestalten erstrecken.

Durch diesen Vergleich mit der Schwesterkunst können wir auch die stilgeschichtliche Stellung des Lichtentaler Wandbildes ziemlich genau ausmachen. Als Entstehungszeit hat das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu gelten. Daß die Lichtentaler Malerei nicht sehr lange nach dem Tode Johannes III. von Lichtenberg entstand, war zu vermuten. Es erübrigt sich wohl, hinter dem Werk trotz seiner Isoliertheit innerhalb der zeitgenössischen Malerei seines Entstehungsgebietes landfremde treibende Kräfte zu suchen. Der für das Bild charakteristischen Formsprache begegnet man auch in der Plastik am Mittel- und Oberrhein. So kann es sehr wohl ein „heimischer“ Künstler — wobei der Begriff „heimisch“ nicht zu eng zu fassen ist — gewesen sein, dem die Stifter aus dem gräflichen Hause Lichtenberg, das selbst am Oberrhein beheimatet war, die Ausmalung der Grabnischenwand übertragen.

Heinrich Nieser

DRITTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

(Nachtrag zum Oktoberheft; vgl. S. 258)

Wegen einer Auslandsreise des Vortragenden traf die nachfolgende Zusammenfassung seiner Ausführungen auf der Berliner Tagung erst nach Drucklegung des Oktoberheftes ein. Die im Sommer dieses Jahres in Mailand veranstaltete Ausstellung hat die Caravaggio-Forschung neu belebt; die Redaktion hält es deshalb für gerechtfertigt, über den Vortrag von Prof. Voss ausführlich zu berichten, umsomehr als sich in der Diskussion nach dem Vortrag gezeigt hat (vgl. Oktoberheft, S. 265/6), wie schwer sich unsere Disziplin selbst über scheinbar so einfache Fragen wie die Verwendung der Begriffe „Naturalismus“ oder „Wirklichkeitsnähe“ eine verbindliche Ansicht bilden kann.

Vortrag von Hermann Voss (München):

CARAVAGGIOS EUROPÄISCHE BEDEUTUNG

„Der moderne Naturalismus im engeren Sinne beginnt auf die grellste Weise mit Michelangelo Amerighi da Caravaggio“ — so leitete Jakob Burckhardt die wenigen Sätze des „Cicerone“ ein, die dem Erneuerer der italienischen Malerei des späten Cinquecento gewidmet sind. Caravaggio habe dem Beschauer beweisen wollen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich „ganz so ordinär zugegangen sei, wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrhunderts“; das einzige, was er in Ehren gehalten habe, sei die „in lauter gemeinen, aber energischen Charakteren“ ausgedrückte *Leidenschaft*.

Zum Verständnis dieses lange maßgeblichen Kunsturteils ist einerseits zu berücksichtigen, daß das Bild Caravaggios in Burckhardts Augen insofern getrübt war, als er, wie wir aus seinem Verhältnis zu Rembrandt wissen, der naturalistischen Richtung der Malerei als solcher ablehnend gegenüber stand; andererseits konnte sein Urteil schon deshalb nicht zutreffend sein, weil das Werk Caravaggios damals noch zu wenig durchforscht war, um eine auf ausreichender Anschauung begründete Stellungnahme zu ermöglichen. Vor allem war die Malerei seiner Frühzeit nahezu unbekannt. Indem Burckhardt und andere, die ihm folgten, von wesentlichen frühen Werken keine Kenntnis hatten, waren sie rein materiell außer Stande, sich von Entwicklung und Gesamterscheinung des Meisters eine klare Vorstellung zu machen. Die Charakteristik „leidenschaft erfüllt“ kann erst auf seine späteren Werke angewandt werden, während Caravaggios erste Entwicklungsphase gerade durch die unpathetische Objektivität gegenüber dem rein existentiell wiedergegebenen Naturbild charakterisiert wird, eine Objektivität, die in ihrer Unvoreingenommenheit ein völliges, die Zeitgenossen befremdendes Novum war.

Mit dem Bekanntwerden der Jugendwerke ist nun eine Frage von grundsätzlicher Bedeutsamkeit aufgetaucht, nämlich die nach den historischen Voraussetzungen und Grundlagen. Zur Lösung dieses Problems wollte man den Ausgangspunkt des früheren Caravaggio in der venezianischen Malerei suchen und einen sonst unbeglaubigten Studienaufenthalt in Venedig annehmen. Die meisten Befürworter dieser Theorie beziehen sich dabei auf Giorgione oder Tizian, andere verweisen auf Bassano oder Tintoretto.

Der Gedanke, Giorgione mit Caravaggio in Beziehung zu setzen, ist schon den Zeitgenossen des Meisters gekommen. Federico Zuccari sagte angesichts der „Berufung des Matthäus“ in S. Luigi dei Francesi verächtlich: „io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione“. Man darf indessen in dieser viel zitierten Künstlerkritik nicht eine stilgenetische Ableitung nach moderner wissenschaftlicher Methode sehen; was vielmehr Zuccari und später Bellori veranlaßt hat, Caravaggio gerade mit Giorgione zu vergleichen, findet sich in den „Viten“ des letzteren folgendermaßen ausgedrückt: „come di tutti i Pittori Veneziani eccellenti nel colorito fu Giorgione il più puro, e il più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali, nel modo stesso portossi Michele, quando prima si fissò intento a riguardare la natura“. Die Zeitgenossen empfanden also den archaisch berührenden Objektivismus des frühen Caravaggio, die ungeschminkte Wiedergabe des Naturbildes in einfachen Linien und Farbttönen als giorgionesk. Für die Aesthetik des Barock war die Malerei vor Tizian gleichbedeutend mit den Anfängen der neueren Kunst; Mengs erklärte kategorisch, „daß alle, die vor Raffael, Tizian und Correggio waren, nur die pure Nachahmung suchten; also war zu dieser Zeit gar kein Geschmack, ein Bild war gleichsam ein Chaos“. Noch aufschlußreicher ist vielleicht der durch Bernini überlieferte Ausspruch Annibale Carraccis: „Wenn ihm in der Kunst etwas Kleinliches begegnete, sagte er: Bello! Pare di Pietro Perugino. Wenn er aber Kunstwerke von großem Wurf und schlechten Proportionen zu sehen bekam, hieß es kurz: Pare che siano di Giorgione“.

Man muß dies Überlegenheitsgefühl des Barock im Auge behalten, um zu verstehen, warum die Erstlingswerke des jungen Meisters gerade mit Giorgione verglichen werden konnten, man darf also aus ästhetisch gemeinten Wertungen nicht stilgenetische oder biographische Folgerungen ableiten. Dazu kommt, daß wir heute dank glücklicher Urkundenfunde von der Jugendgeschichte Caravaggios eine weit genauere Vorstellung besitzen. Caravaggio ist nicht schon in den sechziger Jahren, sondern erst 1573 geboren und bereits mit 11 Jahren in Mailand in die Werkstatt des Simone Peterzano eingetreten, mit dem eine vierjährige Lehrzeit vereinbart wurde. Daß diese Frist tatsächlich innegehalten worden ist, scheint angesichts der Angaben Mancinis, der die Mailänder Lehrzeit vier bis fünf Jahre dauern läßt, so gut wie gesichert.

Berücksichtigt man nun, daß Caravaggio, als namenloser Anfänger um 1590 nach Rom übergesiedelt, noch im gleichen Jahrzehnt den bedeutenden Auftrag für die Cappella Contarelli erhielt, so wäre es kaum verständlich, wie er so schnell zu Ansehen und Erfolg gelangt sein sollte, wenn man diese knappe Zeitspanne noch um einen venezianischen Studienaufenthalt verkürzt. Aber da man von einem liebgewonnenen Vorurteil nur widerwillig loszukommen pflegt, trat zunächst an die Stelle der unhaltbar gewordenen venezianischen Theorie eine Ersatz- und Hilfsvariante. Wenn nicht in Venedig selbst, so argumentierte man, könnte Caravaggio die venezianische Malerei ja auch in den Mailand nahegelegenen Städten der Terraferma kennen gelernt haben, namentlich in dem an Werken Lottos und Carianis reichen Bergamo, in Morettos Heimat Brescia oder in dem stark von Venedig beeinflussten Cremona. Diese Hilfstheorie hat namentlich Roberto Longhi verfochten, nach dessen Ansicht der Hell-dunkelstil Caravaggios auf einen dem veneto-lombardischen Kunstraum eigentümlichen „Luminarismus“ zurückgeht; Gombosi („Moretto“) wies dagegen mit Recht darauf hin, daß die luministische Tendenz ein allgemeines cinquecentistisches Phänomen darstellt und nicht mit Longhi als lokales Reservat angesehen werden kann.

Was an Longhis These richtig ist, beschränkt sich im Grunde auf die Tatsache, daß der 11—15 jährige Caravaggio durch einen mittelmäßigen Mailänder Maler in seinen Beruf eingeführt worden ist, wobei er neben den allgemein italienischen auch manche lokale Kunstgepflogenheit in sich aufgenommen haben wird. Ebenso kann man unterstellen, daß die Gemälde der Kirchen Mailands und seiner Nachbarstädte ihm Anregungen geboten haben, wenn dies auch keineswegs so zwingend aus seinem späteren Schaffen herauszulesen ist, wie Longhi glauben machen möchte.

Das beste Argument gegen die veneto-lombardische Theorie liefert Caravaggio selbst, der seiner norditalienischen Heimat nach vollendeter Lehrzeit den Rücken kehrte und für immer nach dem Süden ging. Im Gegensatz zur heutigen Bevorzugung der venezianischen Kunst war für das spätere Cinquecento die maniera romana schlechthin mustergültig, während man an den Venezianern im wesentlichen nur das Kolorit als vorbildlich anerkannte. Allein schon Raffaels Stanzen und Michelangelos Sistina-Fresken zogen die Künstler des gesamten Abendlandes nach Rom. Warum hätte Caravaggio eine Ausnahme von dieser Regel machen sollen?

Die maniera veneziana hatte er daheim an vielen, z. T. recht provinziellen Leistungen kennengelernt. Was sollte ihn, der damals schon, wie wir wissen, eine selbstsichere, schwer zu bändigende Persönlichkeit war, veranlassen, den in ihm wahrscheinlich schon lange gärenden Drang nach Rom zu unterdrücken? Um nochmals Gombosi zu zitieren: „Caravaggio ist als Zeichner, als Formender, als Konstruierender ein ganz anderer Geist als irgendeiner von den Veneto-Lombarden der Hochrenaissance. Zwei Generationen trennen ihn von diesen. Caravaggios Kunst entspringt einem viel zu tiefen Bedürfnis der völligen Erneuerung, um sich mit Gegebenheiten lokaler Quellen zu begnügen. Der Brandstoff, der in ihm angehäuft war, bedurfte, um die Revolution, welche die ganze europäische Malerei umstürzen sollte, in Gang zu bringen, eines entscheidenden Impulses, der ganz anderswo als in der Lombardei oder in Venetien zu holen war. In dieser Hinsicht ist die mittellitalienische Kunst mit den ihr innewohnenden revolutionären und dramatischen Impulsen die einzige Quelle, die ihn hat befriedigen können“.

Baglione nennt als erste Arbeit, mit der sich Caravaggio in Rom bekannt machte, einen „Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte“, der, nachdem man andere Darstellungen des Gegenstandes fälschlich damit identifiziert hatte, 1917 im Depot der Uffizien entdeckt wurde. Es muß auffallen, daß man ein von dem Hauptmonographen des Meisters beschriebenes Werk, das sich in der berühmtesten Galerie Italiens befand, so lange völlig übersehen konnte: offensichtlich hatte man sich auf Grund imaginärer Voraussetzungen eine falsche Vorstellung vom Aussehen der Jugendwerke gemacht. Statt der erwarteten leidenschaftlichen Dramatik, des warmen venezianischen Kolorits, der saftigen Breite der Pinselführung war die Farbe so kühl wie nur möglich, Zeichnung und Modellierung herb und präzise nach römisch-florentinischer Manier, alle Konturen hart und fest anstatt auf tizianische oder lionardeske Art weich und verschwimmend.

Dem „Bacchus“ konnten allmählich weitere Frühwerke angereiht werden, die gleich diesem nach Bagliones Worten „da lui nello specchio“ abgemalt, d. h. verkleidete Selbstbildnisse waren. Sowohl inhaltlich wie stilistisch standen sie dem Uffizien-

bilde außerordentlich nahe; es handelte sich stets um Brustbilder einschließlich beider Arme vor neutralem Hintergrund mit Blumen oder Früchten als Vordergrundszut. Während aber Ausdruck und Bewegung bei diesen allerfrühesten Zeugnissen noch von zurückhaltender, beinahe modellhaft erstarrter Art waren, bezeichnet das dritte Glied dieser Kette, der von einer Eidechse gebissene Knabe, einen entschiedenen Fortschritt zu psychologisch dramatischer Bewegung. Es ist wahrscheinlich, daß dem Künstler bei der Wahl des auffallenden Gegenstandes eine Zeichnung der Sofonisba Anguisciola vorschwebte, die ein von einem Krebs in den Finger gezwicktes Kind darstellte. Da sich diese Zeichnung indessen zur Zeit Vasaris bei Tommaso Cavalieri in Rom und dann in Florenz befand, kann Caravaggio sie nicht schon in Mailand kennen gelernt haben; auch erstreckt sich die Verwandschaft weit mehr auf die motivische Ähnlichkeit als auf die Art der künstlerischen Behandlung.

Unzweifelhaft ist mit dem Eidechsenbild eine entscheidende Stufe der Entwicklung erreicht, denn hier wird zum ersten Mal der Versuch erkennbar, über die bloße Existenzdarstellung hinauszugelangen. Aber immer noch spielt das Stillebenhafte eine Hauptrolle und zieht in der Blumenvase und den hier mehr als Einzelwesen gegebenen Früchten auf dem Tisch einen wesentlichen Teil des Interesses auf sich.

Eine wichtige Ergänzung zu dieser Gruppe allerfrühester Werke bildet das zwischen Kürzlich vom Vortragenden veröffentlichte Gemälde („Die Kunst“ 1951, S. 410), das dem Jüngling der Borghesegalerie und dem Bild mit der Eidechse eine Mittelstellung einnimmt. In der kompositionellen Verwendung der Blumenvase scheint es dem letzteren vorzugreifen; durch das Fehlen dramatischer Spannung hängt es andererseits wieder eng mit dem Borghesebilde zusammen. Caravaggio hat sich hier in keiner Weise bemüht, den Natureindruck thematisch einzukleiden; gemäß seinem Grundsatz „*di dipinger bene e imitar bene le cose naturali*“ malte er einfach, was er im Spiegel erblickte und beschränkte sich auf ein Minimum kompositioneller Gruppierungskunst.

Unmittelbar auf die geschilderten Erstlingswerke folgt als Abschluß die von Baglione besonders gerühmte „Lautenspielerin“ der Eremitage, das erste Breitformat und das erste Bild, auf dem das im Caravaggio-Kreise so oft variierte Motiv des Musizierens vorkommt. In ihrer Gesamtheit stimmen diese Erstlingsarbeiten darin überein, daß sie nicht einem individuellen oder Schulvorbilde folgen, sondern auf Grund eines unerhört intensiven Studiums der Natur entstanden sind. Wer könnte hier an die großen Venezianer, an Lotto, Moretto, Campi oder Peterzano denken, die bei sehr verschiedenem Grade künstlerischen Könnens doch sämtlich bestimmte Schulen

und Konventionen vertreten, während bei Caravaggio das Streben nach größtmöglicher Objektivität die Herkunft der künstlerischen Mittel als sekundär erscheinen läßt. Gewiß baut auch er, wie jede in die Geschichte neu eintretende Persönlichkeit, auf bestimmten Voraussetzungen auf; aber im Gegensatz zu den früheren verschreibt er sich nicht einer bestimmten Schultendenz, sondern macht das Überkommene einem neuen, überlokalen und überzeitlichen Ziele dienstbar. Daß er um dieses Zweckes willen malerisch und koloristisch manches den Lombardo-Venezianern abgesehen, für die Exaktheit von Zeichnung und Modellierung aber die florentinisch-römische Tradition zum Vorbild genommen hat, soll keineswegs geleugnet werden;

doch sind alle derartigen Anregungen so sehr der eigentlichen Absicht gefügig gemacht worden, daß es ein gewagtes Unterfangen wäre, einzelne Züge von Abhängigkeit herausgreifen zu wollen.

Als der Erfolg, den Caravaggios früheste Schöpfungen in römischen Kunstkreisen hatten, ihm den ersten monumentalen kirchlichen Auftrag verschaffte, lag es auf der Hand, daß die bisher befolgte Methode, alles im engsten Anschluß an die Natur zu gestalten, für den neuen Zweck nicht ausreichte. Der Besonderheit sakraler Malerei entsprechend, mußte der naturalistische Stil ins Monumentale und Dramatische gesteigert werden, wobei es zunächst nicht ohne innere Widersprüche und äußere Fehlschläge abging. Daß aber dem jungen Künstler, der nunmehr mit einer Berühmtheit wie dem Cavaliere d'Arpino zu wetteifern hatte, nichts Besseres eingefallen sein sollte, als sich an die provinzielle lombardische Tradition zu erinnern und an Männer wie Peterzano und Vincenzo Campi anzuknüpfen, kann kaum ernstlich in Erwägung gezogen werden. Mag er nun, wie Heß neuerdings plausibel gemacht hat, hauptsächlich von Annibale Carracci, oder, wie Morassi will, von Tintoretto angeregt worden sein, oder haben ihn daneben auch Manieristen römischer Observanz beeinflusst — jedenfalls erwies sich Caravaggio auch in seinen kirchlichen Bildern sogleich als eine völlig selbsterherrliche Individualität; die Frage nach den jeweiligen Vorbildern ist darum wieder nur von untergeordneter Bedeutung.

Um zu verstehen, warum nicht bloß von seinen profanen, sondern auch von seinen religiösen Bildern eine so überaus starke Wirkung ausgehen konnte, ist es vielmehr erforderlich, den Akzent auf das *Wesentliche* seiner historischen Rolle zu legen. Das ist zum einen das Faktum, daß hier eine Malerei überraschend in die Erscheinung trat, die weder im engeren Sinne als lombardisch oder venezianisch, florentinisch oder römisch, noch unter weiterem Gesichtswinkel als spezifisch italienisch definiert werden konnte, sondern dank ihrer mit neuartigen und zwingend einfachen Mitteln versuchten Wirklichkeitswiedergabe von *übernationalem* Charakter war. Zum andern ist es die in geistesgeschichtlicher Hinsicht grundlegende Tatsache, daß noch vor dem Ausklang des 16. Jahrhunderts Bilder geschaffen wurden, die weltliche Motive ohne jede religiöse Verbrämung behandelten oder, soweit es sakrale Stoffe betraf, diese in radikal neuartigem Geist interpretierten. Letzteres trat zum ersten Male in Erscheinung, als der hl. Matthäus der Cappella Contarelli von den Priestern als unverträglich mit der Würde des heiligen Ortes entfernt wurde, ein Vorkommnis, das sich bei dem Marientod in S. Maria della Scala und der Hl. Anna dei Palafrenieri wiederholte und anlässlich der für S. Agostino gemalten „Madonna di Loreto“ beinahe nochmals passiert wäre, da viele Gläubige, wie früher an den übergeschlagenen Beinen und häßlichen Füßen des Evangelisten, diesmal an dem ungemilderten Realismus Anstoß nahmen, mit dem das vor der Madonna kniende Paar ärmlicher Pilger geschildert war.

Wollen wir aber über die bahnbrechende und erneuernde Wirkung, die Caravaggio nach den verschiedensten Richtungen ausübte, restlose Klarheit gewinnen, so darf als wichtige materielle Voraussetzung nicht außer acht gelassen werden, daß seine Schöpfungen in Rom, d. h. unter den Augen eines gesamteuropäischen Publikums, entstanden und wegen ihrer ungewöhnlichen Wirklichkeitsnähe nicht nur von Italienern aller Regionen, sondern auch von Niederländern, Franzosen und Spaniern

als beispielgebend angesehen werden konnten. Angesichts der übertriebenen Verkünsteltheit des späteren Cinquecento durfte eine Malerei, die sich stärker an die Natur hielt, ohnehin eines lauten Widerhalls gewiß sein. Das Streben nach Naturtreue war seit jeher, wenn nicht das einzige, so doch eines der wesentlichsten Ziele der italienischen Malerei gewesen; noch stärker hatte die Naturnachahmung die niederländische Entwicklung seit Jan van Eyck bestimmt, was sich insbesondere in der Tendenz äußerte, biblische Stoffe derart mit weltlichen Zügen zu überladen, daß der eigentliche biblische „Anlaß“ immer mehr überdeckt wurde.

Für diese Verweltlichungstendenz bedeutete das Werk Caravaggios um die Wende des 17. Jahrhunderts den entscheidenden Durchbruch. Denn in seinen Jugendwerken waren Naturausschnitte gegeben, die in keinem noch so entlegenen Zusammenhang mit religiösen Themen standen. Zum ersten Mal war eine rein künstlerische Auseinandersetzung mit der Realität vollzogen und ein Weg beschritten, dem jeder folgen konnte, der vorurteilslos genug war, die Objekte der Natur so unpräntiös und unvoreingenommen wie Caravaggio abzumalen.

In erster Linie waren es die Niederländer, die sich den neuen naturalistischen Stil und dessen profane Tendenz zu eigen machten. Die Meister der Utrechter Schule vor allem haben, ohne sich für das spätere Ringen des Meisters um einen neuen Sakralstil stärker zu interessieren, die Linie seiner Frühwerke konsequent weitergeführt. Dabei treten einige Themen besonders hervor. Wohl die umfangreichste Gruppe bilden die Musikdarstellungen in Einzelfiguren und Gruppen, für die sich im Werk von Meistern wie Honthorst, Baburen und Terbruggen mannigfaltige Beispiele anführen lassen und die den Beweis dafür liefern, welche stofflichen Reize mit den naturalistischen Prinzipien Caravaggios zu erzielen sind.

Weitere Hauptthemen des nordischen Caravaggio-Kreises sind die des „Falschspielers“ und der „Wahrsagenden Zigeunerin“, für welche Caravaggio die Prototypen geschaffen hat, ferner jene stimmungmalenden Wachsstubenbilder, deren Paradigma die Berufung des hl. Matthäus in S. Luigi war. Manfredi, der das Sujet als erster weltlich abwandelte, gab ihm die einleuchtende Form, die von Valentin und den Utrechtern aufgegriffen und sodann von den Meistern der Haarlemer Schule in die spezifisch holländische Kleinmalerei übertragen worden ist. Rein religiöse und monumentale kirchliche Bilder liegen den Holländern und Franzosen dieser Gruppe ferner. Zwar sind Honthorst und Baburen in Rom mit einzelnen Altarbildern nicht ohne Erfolg aufgetreten, doch war es mehr die Virtuosität des Handwerks und die Verwertung des künstlichen Lichteffektes als das eigentlich künstlerische Gestaltungsvermögen, was man daran bewunderte.

Ganz überwiegend nach der Seite des Religiösen ward der Caravaggismus dagegen in Spanien entwickelt. Ribera zeigte in biblischen Kompositionen ebenso wie in Apostel- und Heiligenfiguren, daß der naturalistische Helldunkelstil an sich wohl der religiösen Ausdrucksvertiefung fähig war. In Spanien folgte ihm Zurbarán mit seiner starken Tendenz zu chiaroscuraler Vereinfachung, in Italien die Neapolitaner und Norditaliener wie Langetti und J. C. Loth, der, obwohl gebürtiger Münchner, ganz aus der venezianischen Tradition herauswächst.

Mit Meistern wie diesen ist der Caravaggismus in die allgemeine Linie der barocken Entwicklung eingeschwenkt und hat damit das Beste seiner ursprünglichen Tendenz

eingebüßt. So wertvoll die Anregungen waren, die von ihm auf dem Gebiet der monumental religiösen oder antikisierenden Malerei ausgegangen sind, seine eigentliche europäische Bedeutung beruht doch vorwiegend darauf, daß mit ihm, um nochmals Burckhardt zu zitieren, „in grellster Weise der moderne Naturalismus beginnt“ — eine Anschauung und Gestaltung, die den extremsten Gegensatz zum Idealismus der Renaissance bildet, und für die sich zwar allgemeine kunstgeschichtliche Voraussetzungen, aber keine direkten Antezedenzen nachweisen lassen.

Gewiß besteht jede Art von Entwicklungskette wesentlich in der Fortführung und Fortbildung bereits vorhandener Elemente; gleich der Natur pflegt auch die Kunst „keine Sprünge zu machen“. Aber wie es im biologischen und historischen Geschehen neben dem gemessenen Tempo des evolutionären Ablaufs revolutionäre Vorgänge gibt, die das Gesamtbild plötzlich umgestalten, so auch in der Kunstgeschichte. Ein solcher revolutionärer Vorgang war das Erscheinen des kaum siebzehnjährigen Michelangelo da Caravaggio in Rom, der in der Abgeschlossenheit seines Ateliers Bilder malte, auf denen, nach den bezeichnenden Worten Belloris, jeder einzelne Pinselstrich von der Hand der Natur selber geführt zu sein schien.

Daß er, der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorausseilend, unbekümmert um Beifall oder Anfeindung, Inkunabeln einer Wirklichkeitskunst schuf, die das ganze Abendland revolutionieren sollten, ist nur die eine Seite seiner Mission; die andere besteht darin, daß er über den Barock hinaus indirekt das Werden der spezifisch modernen Malerei des 19. Jahrhundert beeinflußt hat. Diese Beeinflussung erfolgte auf dem Umwege über den größten und selbständigsten seiner Fortsetzer, über Velázquez, der, obwohl im engeren Sinne kaum zu den eigentlichen Caravaggiesen zählend, gleichwohl in den tiefsten Wesenskern des geistesverwandten Lombarden vorgestoßen ist, zu der „nobile sprezzatura“ all dessen, was bloß in Zeitmode und Konvention begründet ist. Caravaggio und Velázquez gehören nicht in dem gleichen Sinne ihrem Jahrhundert an wie die Carracci, Reni oder Maratti, Rubens oder Murillo; sie besitzen vielmehr etwas, das sie der Zeitgebundenheit entrückt, weil es mit der Ewigkeit der Natur in Harmonie steht. Aus diesem Grunde griff Manet in jener Frühzeit seines Schaffens, in der sich die entscheidende Wendung der neuen Malerei vollzog, gerade auf Velázquez zurück, womit er letzten Endes die von Caravaggio inaugurierte Wirklichkeitskunst erneuerte. Wie überraschend nahe er dabei diesem Ausgangspunkt gekommen ist, zeigt ein Vergleich zwischen Caravaggios Bacchus der Uffizien und einem Werk wie dem „Knaben mit den Seifenblasen“ Manets; die Verwandtschaft in Auffassung, Komposition und Helldunkel ist umso erstaunlicher, als Manet von den Frühbildern Caravaggios keine Kenntnis gehabt haben kann: einzig die Ähnlichkeit der Absichten, das unvoreingenommene Erlebnis der Natur, verbunden mit der unrhetorischen Einfachheit der Behandlungsweise, bedingt die Verwandtschaft zweier durch drei Jahrhunderte getrennter Kunstwerke.

Wie Manet von seinen Zeitgenossen teils mißdeutet und angefeindet, teils überschwänglich gefeiert und zum Schulhaupt proklamiert wurde, so zu seiner Zeit auch Caravaggio. Baglione berichtet mißbilligend, daß man für Brustbilder von seiner Hand mehr bezahlte als für ganzfigurige Historienbilder anderer Meister, und Bellori charakterisiert die bedauerlichen Folgen seiner künstlerischen Ausschweifungen mit

Worten, wie sie schärfer nicht bei denen, die die angebliche Entartung unserer eigenen Zeit beklagen, anzutreffen sind: „All'ora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure, e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente, se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intero, ma sboccato, e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache, e berrettoni, e così nell'imitare li corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe, e i difetti della pelle, e dintorni formano le dita nodose, le membra alterate da morbi“.

Noch im Jahre 1951 bezeugt das Buch Bernard Berensons über Caravaggio, wie schwer es dem von der idealistischen älteren Malerei herkommenden Betrachter fällt, sich in den Geist des ersten großen Realisten einzufühlen, dessen oppositionelle Stellung zur italienischen Klassik schon Gombosi mit den Worten richtig empfunden hat: „Während es sich dort um die Ausbildung eines idealistischen Weltbildes, einer unter dem Schutz des Ideals stehenden Existenz handelt, entsteht in Caravaggio die Vision eines idealnegierenden Dämonismus, der in seinem Kern völlig unklassisch ist“. Wir können uns jedoch nicht mit einer solchen bloß negativen Formulierung begnügen, denn, mag auch Caravaggios anti-idealistische Haltung einen exzeptionellen Fall innerhalb der italienischen Kunst darstellen, als kulturelles Gesamtphänomen gehört sie einer umfassenden Bewegung an, nämlich der bedeutungsvollen geistig-religiösen Strömung, der Delio Cantimoris Buch „Eretici italiani del Cinquecento“ gilt. Man ist im Norden vielfach geneigt, die italienische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts einseitig als eine durch den gemeinsamen Glauben zusammengestimmte Harmonie von Gedanken und Empfindungen anzusehen. Cantimori beweist dagegen, daß Italien viel tiefer, als gemeinhin angenommen wird, von den neuen Lehren und Anschauungen ergriffen worden ist. Vor allem legt er dar, daß die italienischen Häretiker über das von Luther und Calvin Erstrebte in radikaler Weise hinausgingen, indem sie für jeden Menschen die völlige Freiheit des Gewissens in Anspruch nahmen und dem Staat grundsätzlich das Recht bestritten, sich um die Religion seiner Bürger zu kümmern. Diese Ansichten durften im damaligen Italien freilich nicht laut werden; ihren Bekennern standen nur zwei Wege offen: die Emigration oder aber der sogenannte Nikodemismus, wie man nach Calvins Vorgang das Verbergen der persönlichen Überzeugung unter dem Schein der Rechtgläubigkeit nannte — eine Kompromißhaltung, die Cantimori zufolge in Italien weit verbreitet war. Wir wissen nichts über die weltanschauliche Stellung Caravaggios und können über seine etwaige Berührung mit häretischen Kreisen keinerlei Vermutungen hegen, es sei denn, daß wir aus seiner eigenwilligen, traditionswidrigen Interpretation der heiligen Stoffe Schlüsse nach einer solchen Richtung ziehen wollten. Aber ein Häretiker im Sinne des idealistischen ästhetischen Dogmas war er allerdings: er hat dem platonisch-christlichen Schönheitskult der Renaissance einen ähnlichen schweren Schlag versetzt, wie die Reformatoren der Allmacht der römischen Kirche. Dazu kommt, daß er den Führern der italienischen Opposition sowohl in seiner Lebensweise wie in seinem schrankenlosen Individualismus auffallend ähnelt: die gleiche Unstetigkeit, die gleiche Freude an Kritik und Polemik, das gleiche unbändige Durchdrungensein von der Richtigkeit der eigenen Überzeugungen. Und endlich stimmt er auch darin mit einem Sozzini und Giordano Bruno überein, daß er außerhalb Italiens mehr Zustimmung und verständnisvollere Nachfolge fand als in der Heimat, wo er bei allen äußeren Erfolgen im Grunde ein ästhetischer Außenseiter war und blieb.

REZENSIONEN

KARL OETTINGER: *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan.*

119 S., 144 Tf. — Wien 1951: Verlag Herold.

Anton Pilgrams Ruhm haftet an seinen steinernen Bildwerken in St. Stephan in Wien. Glückliche Einzelfunde von Werken und Nachrichten, die verschiedenen Forschern in den letzten Jahrzehnten gelungen sind, ermöglichten es jetzt dem Spürsinn und der Interpretation Karl Oettingers, aus den Ergebnissen dieser Forschungen und eigenen Entdeckungen monographisch ein Bild dieses Meisters und seiner höchst eigenwilligen Kunst zu formen. Vermutlich in Brünn in Mähren beheimatet, kam Pilgram — möglicherweise über Wien — nach Schwaben, wo er „von etwa 1482 bis mindestens 1497, vermutlich aber bis 1502, als Baumeister in Heilbronn und Wimpfen und als Schöpfer von Zierwerken, Kanzeln und Sakramentshäusern von Heilbronn und Öhringen neckaraufwärts über Heutingsheim und Schwieberdingen bei Ludwigsburg bis nach Rottweil tätig gewesen ist“. Zunächst als Hüttensteinmetz arbeitend, scheint er erst durch Hans Seyfer in den neunziger Jahren zum „richtigen Bildner“ geworden zu sein. Seit 1502 war Pilgram in Brünn Baumeister der Stadtkirche St. Jakob, dann auch Baumeister des Stadtrates. Von 1511 bis zu seinem Tod um 1515 war er Dombaumeister von St. Stephan in Wien.

Genesis und Bedeutung der steinernen Bildwerke, die diesen Lebensweg dokumentieren, sind in der monographischen Darstellung Oettingers überzeugend geklärt und von ihrer Umgebung abgegrenzt. Mehr noch als die späten Wiener Bildnisköpfe ordnet den Meister vor allem der Öhringer Kanzelträger des Deutschen Museums in Berlin zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern seiner Zeit. Das Sprechende des Menschlichen und des Persönlichen ist der Ausdruck einer staunenswerten Individuation. Das Herbe, mitunter vielleicht sogar Bittere des Psychischen sollte man m. E. aber nicht als „Leiden unter schwerer Seelenlast“ deuten, sondern — positiv — als Symptom einer sich damals vollziehenden innersten Wandlung. Daher der Verismus der „Armleutkunst“ und der Ingrimm des sogenannten Astbrechers und der fragende und zweifelnde Blick in den Augen des jungen Dürer.

In psychologischer Ausdeutung formgeschichtlicher Beobachtungen und historischer Daten entwirft Oettinger für die Schicksalslage der Jahrhundertwende ein Zeitbild, dessen Systematik — bis in Jahrfünfte unterscheidend! — die Koordinaten für die Kurve des Lebenswerkes von Pilgram abgeben soll. Zugegeben, daß eine solche Verdichtung der Interpunktionen in der gesicherten Werkreihe der größten Künstler dieser Zeit möglich ist, so vergrößert sich doch die mögliche Fehlerquelle der Interpretation, je mehr sich die Deutung, wie es in Oettingers Buch geschieht, von der Begrenzung auf eine konkrete Individualität entfernt. Noch anfechtbarer erscheinen mir die Begriffe, mit denen der Vf. zur Charakterisierung von „Pilgrams Sonderart“ über Stammeseigentümlichkeit und Landschaft schreibt, um Pilgram als „slawenranddeutsch“ hinzustellen. Ich gestehe offen, daß es mir dieser Kunst (und auch generell dieser Zeit!) nicht adäquat erscheint, wenn Oettinger ob der Gleichheit des Darstellungstypus in einem Dutzend dieser Bildwerke die Meisterbildnisse der Kanzel und des Orgelfußes von St. Stephan als weitere Selbstbildnisse wiederzuerkennen glaubt und mit dieser Beobachtung (unter Berufung auf Kretschmer) Deszendenthypothesen verbindet, die Pilgram an die Seite von Dürer, Rembrandt, van Gogh und Corinth

treten lassen. In all dem scheint mir die Grenze von wissenschaftlicher Wahrnehmung und Mitteilung in gefährlicher Weise überschritten und damit auch die Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung.

Wie zur Probe der Aussagekraft dieser Untersuchungen erhebt sich bei der Umgrenzung des Lebenswerkes von Pilgram das heikle Problem der Zuschreibung der Wiener Holzstatuette des sog. Falkners und der Münchener Grablegungsgruppe von 1496. Oettinger kann sich auf das Auge und das Wort Wilhelm Vöges berufen, wenn er diese beiden kleinplastischen Schnitzwerke Pilgram zuschreibt. Freilich tut er es nicht ohne ernste Bedenken. Vor allem bei der Grablegungsgruppe meint Oettinger, in ihr sei Italienisches (und zwar Oberitalien) vorausgesetzt. Es folgt die Hypothese einer Italienreise Pilgrams um 1494/95 mit der „verlockenden“ Vorstellung, daß Pilgram und Dürer damals im Fondaco in Venedig zusammengetroffen seien. Wieder gestehe ich, daß mir hier die Grenze objektiver Wahrnehmung und Deutung überschritten scheint. Wo ist die oberitalienische Plastik, deren Sehen und Verstehen dem deutschen Steinmetz die Möglichkeit einer neuen szenischen Gruppenbildung in der Plastik eröffnet hätte? Wo ist in Pilgrams späterem Werk jemals wieder jene merkwürdige Tiefenräumlichkeit, die das besondere Merkmal der Münchener Grablegung ist? Wo diese überraschende Statik? Trotz der „spätgotischen“ Gedrängtheit der Komposition ist hier offenkundig eine in dieser Zeit und in der Generation Pilgrams unvergleichliche, reife Vorstellung von der Funktion des Körperlichen vorausgesetzt, die sich ebenso in einer völlig neuartigen, geradezu raffinierten Zubereitung der Oberfläche äußert. Nicht Italien, sondern der Oberrhein in seiner engen Verbundenheit mit den Niederlanden bietet, wie mir scheint, die einzigen Vorstufen: zu beweisen am besten durch das Grablegungsrelief im Wormser Domkreuzgang, 1488 durch den Bischof und Humanisten Johann von Dalberg errichtet. Auch in der Formgebung des Falkners ist das Entscheidende die neue Erfülltheit von einer starken Physis, die sich von aller architektonischen Bedingtheit freigemacht hat. „Nicht mehr verkörperte Bewegung, sondern bewegter Körper“, wie Pinder einmal treffend gesagt hat. Es ist, als würden jene schattengefüllten Hohlräume, welche die spätgotische Schnitzerkunst mit einer wahren Wollust geschaffen hatte, von innen her durch eine Extension des plastischen Kernes aufgesogen. Was sollte bei dieser kühnen Wandlung die Berührung mit der völlig anders gearteten italienischen Plastik für eine Hilfe bedeuten haben? Die Generation der um 1450/60 geborenen Bildhauer, in die Oettinger Pilgram (wie mir scheint mit Recht) eingliedert, hatte m. E. noch kein inneres Organ für die Renaissance Italiens und es bedurfte erst der Dolmetscherschaft der Graphik und Malerei eines Dürer, bis sich der deutschen Plastik beispielsweise eines Konrad Meit (und selbst bei ihm wahrscheinlich noch ohne persönliche Kenntnis der Welt Italiens der Kanon einer neuen Schönheit erschloß?

Die für Pilgram gesicherten Bildwerke verharren aber in der Blockhaftigkeit des Steines und entbehren jener inneren säulenhaften Rundung und jener strahlenden Räumlichkeit, die für die aus hartem Holz geschnitzte Kleinplastik der Grablegung und des Falkners charakteristisch ist. Wie sollte man sich vorstellen können, daß die ehrliche Steinmetzenhaftigkeit des Wiener Keckmann-Epitaphes ein Spätwerk der gleichen Hand sei, die um 1496 raumplastische Probleme mit einem so kühnen Zugriff gemeistert hätte, wie es in der Grablegung und bei dem Falkner geschehen

ist — und dies noch dazu von einem Mann, der erst in den neunziger Jahren vom Baumeister und Steinmetz zum „richtigen Bildner“ geworden sein soll!

Das besondere Verdienst der Arbeit von Oettinger sehe ich darin, daß im Gefolge des Lebenswerkes von Pilgram die Hauptwerke der Epitaphplastik von St. Stephan dokumentarisch ausgebreitet werden und damit endlich ein schon lange akutes Anliegen der Forschung erfüllt wird. Es handelt sich hier um einen der aufschlußreichsten Komplexe der österreichischen Plastik der Donaushule. Die Fruchtbarkeit und die Bedeutung dieses Bodens für die Geschichte der oberdeutschen Plastik sind bisher wissenschaftlich immer nur in Ausschnitten (wie z. B. in den Studien, die um den Zwettler Altar kreisen) sichtbar geworden. Diese Gruppe von Werken ist in der Zeit von 1510 bis 1530 entstanden. Oettinger betont selbst die ob des Kleinmeisterlichen sich nur um so deutlicher verratende Herkunft der einzelnen in dieser Gruppe führenden Kräfte aus Salzburg, aus Schwaben und aus Franken. Rätselhaft — und irgendwie faszinierend — bleibt nur, wie sich aus diesem Kräftespiel doch eine starke Dynamik — und zwar wesentlich des Österreichischen! — gebildet hat. Man erinnert sich der parallelen Problemstellung auf dem Gebiet der Graphik und der Malerei, in deren Bereich der zugewanderte junge Cranach zu einem genialen Protagonisten des österreichischen Donaustiles geworden ist. Das Datum 1502 auf seinem Holzschnitt des hl. Stephan beweist, daß die entscheidende stilistische Wandlung sich im ersten Jahrzehnt vollzogen hat und daß daran gemessen die Neuheit der Stilbildung in der Epitaphplastik von St. Stephan nicht primär, sondern Derivat ist. Ich glaube, daß eine gewissenhafte ornamentgeschichtliche Untersuchung noch einige Ergebnisse zu dem Problem des Eindringens von Renaissancemotiven und zu der Frage ihrer Abkunft (vgl. Corvinus-Codices) zeitigen könnte.

Vermerkt sei, daß der Georgsaltar von St. Georgen bei Preßburg, vielleicht das wichtigste ganz erhaltene Altarwerk dieser Gruppe (weshalb man auch weitere Abbildungen außer dem reproduzierten Mittelstück vermißt) nach slowakischen Publikationen 1527 datiert sein soll, eine Bestätigung für Oettingers Ansetzung um 1525—30.

Überragende Erscheinungen sind der Meister von Mauer und der Meister von Zwettl. Oettingers kritische Diagnose ihres Stiles — ihr merkwürdiges „Bruderverhältnis“ zum Breisacher Meister H. L. — und die Deutung dieses ganzen Stilphänomens, sind Ergebnisse, denen man, wie ich glaube, nur beipflichten kann. Ebenso entschieden glaube ich aber Bedenken gegen die Zuschreibung des Steinreliefs eines Gnadenstuhles aus dem Kloster Säusenstein im Niederösterreichischen Landesmuseum an Hans Leinberger erheben zu müssen. Dies bedeutende, bisher ganz unbeachtete Werk — ich kann mich nicht erinnern es je gesehen zu haben — wird von Oettinger, wie mir scheint, um 1511 zu früh datiert. (Damit es eben noch vor Leinbergers Moosburger Altar angesetzt werden kann?) In der Typenprägung besteht m. E. Ähnlichkeit, aber keine innere Verwandtschaft mit der Plastik Leinbergers. Es fehlt, wie ich glaube, jede Spur von dessen ausgesprochen männlichem Temperament. Ich sehe eher Zusammenhänge — und zwar nicht nur hinsichtlich der chronologischen Ansetzung — mit der Plastik des Johannesaltares (1516 ?) der Florianikirche in Krakau. Trotz meiner Einwendungen gegen die Methode und trotz meiner Bedenken gegen Teilergebnisse halte ich Oettingers Buch für den wichtigsten bisher vorliegenden Baustein einer Geschichte des „Donaustiles“ in der Plastik. Schon die hervorragend gewählten Abbildungen zeigen die merkwürdige Dichtheit dieser Produktion. In der

Altarplastik von Mauer und von Zwettl wird ersichtlich, wie hier wirklich ein Letztes, Äußerstes an Visuellem gewagt ist: Symptom der Zeit und zugleich Symptom der Landschaft. Theodor Müller

WERNER HAFTMANN: *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*. 176 S., 8 Tf. München 1950: Prestel-Verlag.

Ein außerordentliches Buch: In der Sprache klar und zugleich subtil, mit einer seltenen Gabe, die Dinge der bildnerischen Welt in die wesensfremde des Wortes zu übertragen, eindringend in das Wesen dieses einen Künstlers, dabei vorstoßend zu grundsätzlichen, in einem weiten Bezirk der Kunst gültigen Erkenntnissen, und neu in der Methode. Haftmann versucht mit Erfolg, Bildung und Gesetze dieser Kunst nicht vom Standort des betrachtenden Historikers, sondern vom Standort des Künstlers selbst deutlich zu machen. Dienende und ehrfurchtsvolle Unterordnung unter die schriftlich fixierte oder mündlich überlieferte Anschauung eines großen Malers, die sich von der allzu üblichen, mehr oder weniger geistvollen Ausbreitung eigener Deutungs-Hypothesen im Schrifttum über die Kunst unserer Zeit vorteilhaft abhebt.

Vielleicht ist dem Verfasser der Umstand günstig gewesen, daß er Klee nicht mehr persönlich gekannt hat. Er bewahrte ihn vor der Gefahr, sich auf eigene, oft allzu persönliche Eindrücke und Erinnerungen zu verlassen, Äußerungen, die er mehr oder weniger zufällig mit eigenen Ohren vernommen, zu stark in den Mittelpunkt zu rücken, und zwang ihn statt dessen, alles erreichbare Material zu sammeln, zu sichten und zu werten: Die Tagebücher, die Briefe, die gedruckten theoretischen Schriften Klees selbst, die Berichte des Sohnes, der Schüler, der Freunde. Er hatte Distanz zu seinem Thema, aus der heraus es vielleicht erst möglich wird, gültige Definitionen und Wertsetzungen für die Kunst der jüngsten Vergangenheit zu finden.

Die Verfolgung des Lebensganges bis zur Bauhauszeit in den ersten fünf (von elf) Kapiteln (Jugend und Beginn, Die Lehrjahre, Die europäische Phalanx, Das Geschenk der Farbe, Der Meister am Bauhaus) ist nur einer von mehreren konzentrischen Wegen, die alle auf den gleichen Mittelpunkt zielen: Die Erfassung des Wesens von Klees Kunst oder, wie Haftmann es im Untertitel glücklich formuliert: der Wege seines bildnerischen Denkens. Nachdem das Suchen und Finden der neuen Bildform bis zu dieser Meisterzeit dargestellt wurde, werden Klees eigene, anlässlich seiner Lehrtätigkeit niedergeschriebene Schriften („Pädagogisches Skizzenbuch“, „Wege des Naturstudiums“) mit Hilfe von Äußerungen und Aufzeichnungen der Schüler ausgebreitet. Zwei weitere Kapitel stellen an Hand von Bildbeschreibungen grundsätzliche Untersuchungen über die „Geburt des Bildes“ und „Das Sein des Bildes“ an, im zehnten Kapitel „Formereignisse“ wird die Entwicklung der Bildgedanken in den Düsseldorfer und Schweizer Jahren verfolgt und schließlich in einem Schlußkapitel „Zum Engel irgend“ eine tiefe Einsicht in Größe und Transzendenz der Kunst Klees vermittelt.

Haftmann stellt keine historischen Entwicklungsbilder an den Anfang, um den kunstgeschichtlichen Ort zu bestimmen, von dem Klee ausgeht. Er läßt den Leser mit Klee die Kunst der Jahrhundertwende erfahren, läßt ihn zugleich stufenweise in die Gedanken- und Formenwelt Klees eindringen, läßt ihn das Suchen, die Zweifel, das



Abb. 1 und 2
 Schwäbisch um 1440: Hl. Januarius
 Murrhardt, Stadtkirche
 (vgl. Kunstchronik, Okt. 1951, S. 237)



Abb. 5

*Schwabisch um 1440: Erzengel Michael Waiblingen, St. Michael
(vgl. Kunstchronik, Okt. 1951, S. 237)*

Fortschreiten und die Rückzüge, die ganze, unendlich schwere Geburt einer neuen Formsprache miterleben. Es gibt weder eine Darstellung noch eine Deutung von einem Standort außerhalb der Welt Klees. Das bringt schon rein äußerlich überraschende Einsichten. Wir sind nur zu leicht geneigt, zunächst einmal anzunehmen, daß ein Künstler der Generation von 1880 ganz selbstverständlich von den Voraussetzungen ausging, die damals Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat u. a. geschaffen hatten, oder daß er von dem Schaffen der damals jungen Maler wie Munch oder Ensor wußte und sich damit auseinandersetzte. Wir verschieben damit die Wertsetzungen, die unsere Vorstellung von der kunstgeschichtlichen Entwicklung heute bestimmen, in eine Zeit, in der ganz andere künstlerische Kräfte im Vordergrund standen, und wir vergessen, daß unsere Auslese des Wesentlichen erst durch die geistigen Eroberungen jener Künstlergeneration entstanden ist, ihr also nicht von Anfang an vor Augen stehen konnte.

Was Klee, als er 1898 in die Knirr-Schule in München eintrat, zunächst beschäftigen mußte, war einerseits der „Naturlyrismus“ der Dachauer und Worpsweder Maler, andererseits der Jugendstil. Beide geistig-künstlerischen Bezirke umschreibt Haftmann knapp und prägnant, schlagend besonders in ihrer Wirkung auf die kommenden künstlerischen Bewegungen. 1899 geht Klee zu Stuck über und bereist 1901–1902 mit dem Schulfreund Hermann Haller Italien, wo ihn neue Maßstäbe (Michelangelo, die frühchristlichen Mosaiken, Fra Angelico, Pisanello) an allen bisherigen Bemühungen zweifeln lassen. Rückzug ins Elternhaus nach Bern. Dort entstehen 1903–1906 die bekannten frühen Radierungen. Hodler übt damals, wie auf viele junge Maler, eine starke Wirkung auf ihn, dann der Wiener Klimt. Die Graphik von Beardsley begegnet ihm und er entdeckt William Blake und Goya. 1906, nach der Heirat, ist er wieder in München. Im Simplizissimus arbeitet damals Pascin, er sieht Radierungen von Ensor. Erst 1908 tritt ihm das Werk van Goghs entgegen; nun wird ihm die große Möglichkeit: Form als selbständiges Element bewußt. Das erste gültige kleine Bild gelingt ihm in diesem Jahre, ein Hinterglasbild in zarten Grau-Stufungen. Die Farbe war erst noch zu erobern.

Dazu gibt eine neue Begegnung den ersten Anstoß: Cézanne, dessen Kunst er erst 1909 (!) kennenlernt und den er gleich als großen Lehrmeister erkennt. Aber der Weg zu dem neuen Ziel ist weit und schwer. Erste kleine Erfolge, Anerkennung durch Kubin, helfen nur wenig. Das Graphische bleibt im Vordergrund. 1911 entstehen die Illustrationen zum *Candide* von Voltaire. Das wichtigste Ereignis ist im gleichen Jahre die Bekanntschaft mit Kandinsky und der Zusammenschluß mit der ganzen Gruppe des „Blauen Reiter“. Jetzt erst hat Klee, zwar als stiller Außenseiter, Kontakt mit den wirkenden Kräften der neuen europäischen Kunst. Schon 1910 hatte die „Neue Künstlervereinigung“ in München die Pariser „Fauves“ und die Kubisten ausgestellt, 1911 zeigte der daraus sich absondernde „Blaue Reiter“ außerdem Henry Rousseau und Delaunay. Alle diese Erscheinungen sind von Haftmann um ihrer Bedeutung für Werk und Werden Klees willen aus einer reichen Kenntnis heraus in oft ganz neuen Formulierungen geistig bestimmt, so daß ein greifbares Bild dieser bewegten Jahre entsteht.

Klees Streben, das was er in der graphischen Linie und in den Graustufungen der frühen Bilder erreicht hatte, nun auch im Element der Farbe auszudrücken, findet

Hilfe im Werk von Delaunay, der ja auch für Marc und Macke wegweisend war. 1912 ist er bei ihm in Paris. Der Durchbruch erfolgt jedoch erst durch ein großes Augenerlebnis: die Reise nach Tunis 1914 mit Macke und Moilliet. Haftmann macht das Ergebnis deutlich an einer eindringlichen Bildanalyse des kleinen Gemäldes „Mild-tropische Landschaft“ von 1918.

Nach dem Kriege — Klee ist seit 1916 Soldat — ist er ein fertiger Meister. Die Erfolge bleiben nicht aus: 1920 erste Kollektiv-Ausstellung bei Goltz in München; drei Bücher über ihn (Hausenstein, Wedderkop, Zahn) erscheinen. Die Illustrationen zu Cande werden gedruckt. 1921 folgt die Berufung als Meister an das Weimarer Bauhaus.

Wesen und Leistung dieser in ihrer epochalen Bedeutung erst heute ganz erkannten Schule wird von Haftmann in knappen Umrissen treffsicher erfaßt, die besondere Rolle Klees für die Grundlehre und Materiallehre in größeren Zusammenhängen gesehen und in ihrer weitreichenden Wirkung sichtbar gemacht, vor allem aber die moralische Kraft der großen Persönlichkeit innerhalb des Lehrer- und Schülerkreises angedeutet. Hervorragend die Formulierung der Gegensätze zu und der Gemeinsamkeit mit dem Werk Kandinskys.

Wie für Klee selbst die erreichten Erkenntnisse und bildnerischen Mittel, die ihm ermöglichen, den „formalen Kosmos“ des Bildes zu schaffen, erst ganz bewußt werden, in dem Augenblick, wo er sie lehrend weitervermitteln soll, so analysiert Haftmann an dieser Stelle die Lehrmethode auf Grund des „pädagogischen Skizzenbuches“ (1924). An Hand kleiner Skizzen wie in jenem Buch werden die Elemente definiert, die dynamischen Möglichkeiten der Linie, die Ordnungskräfte des Rhythmus, die Verwendung zusammengesetzter Einheiten durch Schiebung, Verschiebung, Spiegelung, Drehung usw., das Wesen des Gleichgewichts, die Energie der Tonstufungen und schließlich der Farbe. Darlegung der Mittel. Wie aber die Mittel zum Bild werden, wo das Geheimnisvolle des Genies beginnt, wo „das Wunder der Gleichnisfindung zum Ganzen“ geschieht, versucht Haftmann in den drei folgenden Kapiteln begreifbar zu machen. Ein Satz Klees steht am Anfang: „Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *conditio sine qua non*“. An einer Betrachtung des Aquarells „Fische“ von 1921 wird deutlich gemacht, was das besagt: nicht abbilden, sondern arbeiten „wie die Natur“. Formerfinden aus innerer Verbundenheit mit der Natur, möglich nur aus einer tiefen religiösen Verbundenheit: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig, sie ist jeweils ein Beispiel, wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist“ (Klee).

Dann in Kapitel „Geburt des Bildes“, wieder an Hand von Bildanalysen, Darstellung des Schaffensvorgangs bei Klee: wie das Gebilde durch Ordnen und Bauen ohne inhaltliche Absicht entsteht, organisch wächst, Assoziationen wachruft, die verfolgt werden, bis ein dichterisches Gebilde entsteht, zu dem der dichterische Titel nachträglich gefunden wird, um den „Gleichnisraum zu bezeichnen“ („Silbermondgeläute“, „Berg des Stieres“). Dann wird in eindringender Weise, ausgehend von der Imagination als Wurzel des Schaffens, Imago, verdichtete Essenz aus Erinnerungsbildern als „Das Sein des Bildes“ ergründet.

Erst nach diesen kunstphilosophischen Deutungen, die in den Kern der neuen Kunst überhaupt vorstoßen, wird die Entwicklung des Stiles, die zeitliche Abfolge der

Bildformen ordnend dargelegt und zugleich der weitere Lebensweg Klees mitgeteilt. Nach dem Wechsel in der Bauhausleitung 1930 folgt Klee dem Ruf an die Akademie Düsseldorf, wo er bis 1933 wirkt. Dann treiben ihn die politischen und kunstfeindlichen Kräfte in die Schweizer Heimat; dort schafft er bis zum Tode 1940 die letzten großen, unvergleichlichen Werke. Diesen letzten Lebensjahren gilt das letzte Kapitel des Buches, in dem bei Betrachtung der späten Engelbilder noch einmal der das ganze Buch durchziehende Grundton das Wesen von Klees tiefer Religiosität angerührt wird.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß hier — so sehr das ganze Buch von Klees Welt, seinem Leben, seinen Begegnungen, seinen Gedanken ausgehend auf nichts zielt als auf die Deutung der Kunst Klees — zugleich, eben durch die zentrale Stellung dieser Kunst, in nuce eine Darstellung fast des ganzen Bereichs der Malerei des 20. Jahrhunderts aus unserer heutigen Sicht gegeben ist, die uns so schmerzlich fehlt, und die in ausbreiteter Form zu geben niemand besser gerüstet sein dürfte als der Verfasser.

Alfred Hentzen

FRIEDRICH GERKE: *Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg*. 96 S., 15 Abb. und 1 Plan im Text, 66 Tafeln. Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1950. Nr. 21).

In Gerkes Buch über den Freskenschmuck der Pfarrkirche von Sümeg vereinigen sich zwei verschiedene Richtungen der neueren Maulbertsch-Forschung.

Die Arbeit schließt sich einerseits einer Reihe von Monographien an, in welchen die wichtigsten Barockdenkmäler Ungarns einzeln bearbeitet wurden mit besonderer Rücksicht auf die archivalisch belegbaren Entstehungsumstände sowie auf das Verhältnis der fremden Meister zu ihren Auftraggebern und zur bodenständigen Kultur des Landes überhaupt. Auch über Sümeg lag eine monographische Bearbeitung von Johann Kapossy vor (*Archaeológiai Értesítő* N. F. XLIV. 1930), welche die Daten der äußeren Geschichte des Werkes enthält und auch auf seine große Bedeutung allgemein hinweist. Trotzdem ist Gerkes Buch als eine erste Veröffentlichung zu würdigen. Denn während Kapossys ohnehin kurzer Aufsatz auf dem Zustande vor der Restaurierung beruht und ganze Kompositionen sowie die ursprüngliche Farbenwirkung als für immer verloren betrachtet, sind von Gerke die gereinigten und freigelegten Fresken bearbeitet, das erstemal fast vollzählig abgebildet und auch das Bild des lokal- und geistesgeschichtlichen Hintergrundes mit richtiger Kenntnis der ungarischen Verhältnisse der Zeit erweitert worden.

Andererseits knüpft Gerke mit seiner Problemstellung an die Bemühungen der deutschen und österreichischen Maulbertsch-Forschung an, deren Interesse immer hauptsächlich der Künstlerpersönlichkeit und der kunstgeschichtlichen Stellung des Gesamtwerkes galt. Daß trotzdem keiner sich traute, diese Probleme im Rahmen einer umfassenden Maulbertsch-Monographie zu behandeln, erklärt sich wohl eben daraus, daß zahlreiche Werke von höchster Qualität in den östlichen Nachfolgerstaaten der Habsburg-Monarchie schwer zugänglich und deshalb im Westen kaum bekannt waren. Die Arbeit Gerkes ist anscheinend der bis jetzt am tiefsten schürfende Versuch, den geistigen und menschlich-persönlichen Inhalt und die künstlerische Eigenart der Kunst Maulbertschs zu erfassen. Dazu bietet die Kirche zu Sümeg, deren Inneres

der junge Meister 1757—58 bis auf den kleinsten Winkel ausmalte, eine ganz einmalige Gelegenheit. Denn in keinem anderen barocken Kirchenraum scheint die Malerei ein so ausschließliches Mittel nicht nur der bildlichen Ausstattung, sondern auch der ganzen künstlerischen Raumgestaltung gewesen zu sein, als in der vom Bischof Martin Biró von Padány gestifteten Pfarrkirche dieser ungarischen Kleinstadt. Das von Benesch (Städel Jahrbuch III/IV. 1924) gezeichnete Bild der Stilentwicklung des Meisters, welches trotz gewisser Überschätzung der Bedeutung äußerer Einflüsse noch immer gültig und unentbehrlich ist, wird auch von Gerke als Grundlage benutzt. Beide Autoren sind allerdings auch sonst, vor allem durch die eigenartige, mit gewagt anschaulichen Metaphern beladene Sprache ihrer Bildbeschreibungen miteinander verwandt.

Gerke geht aber entschieden weiter und tiefer als Benesch. Nach ihm ist die stilistische Entwicklung des Maulbertsch weniger aus Berührungen mit fremden Werken „als vielmehr aus dem menschlichen und religiösen Reifeprozeß des Künstlers zu erklären“ und der Grund, auf dem der Künstler „die ars christiana erneuerte“, ist seine „ganz eigene Gottbegegnung“. Im letzten Abschnitt des Buches wird diese tiefste, ganz persönliche Grundlage des künstlerischen Schaffens des Meisters von verschiedenen Seiten her betrachtet und möglichst objektiv beschrieben.

Bemerkenswert ist dabei die Methode, wie der an den schwierigen ikonographischen Problemen der altchristlichen Kunst geschulte Forscher den theologischen Inhalt und alle seinen komplizierten Beziehungen aus den formalen und Farbengesetzlichkeiten entwickelt, welche den Aufbau und die künstlerische Wirkung sowohl des Ganzen als auch der einzelnen Kompositionen bestimmen. Das ist freilich nur möglich, weil eine „vollkommene Identität von Inhalt und Form“ besteht, was Maulbertsch von den anderen, ähnliche universale Programme ausführenden Barockmalern unterscheidet.

Die Deutung des Sümeger Freskenwerkes als menschlich-subjektiven Dokuments setzt aber voraus, daß — trotz der „vollkommenen Identität von Inhalt und Form“ — die Anteile des Auftraggebers und des Künstlers am Werk auf Grund ihres Verhältnis zueinander einigermaßen präzisiert werden können. Die bereits von Kapossy verwerteten Schriftquellen geben hierüber keinen Aufschluß. Gerke stellt auf Grund der Analyse der Bilder und mit Hinweis auf die z. B. im Falle der Maulbertsch-Fresken von Pápa und Szombathely auch archivalisch belegten Gepflogenheiten der ungarischen Auftraggeber folgendes fest: Der Bischof Martin Biró von Padány „hat zweifellos die Idee des Programms entworfen, sie nach seiner Eigentümlichkeit in Chronosticha gekleidet und die Ausführung des Programms mit seinem Künstler besprochen. Daß aber diese intellektuellen und abstrakten Ideen nicht einfach ausgeführt, sondern in künstlerische Wirklichkeit von Farbe und Form verwandelt wurden, das ist das ausschließliche Verdienst des Meisters Maulbertsch, der nicht einfach zu theologischen Programmen Bilder malte, sondern diese selbständig durchdachte und künstlerisch verwirklichte“. Wie aber Gerke selbst darauf aufmerksam macht (S. 84), ist der reiche literarische Nachlaß Birós leider eben in diesem Zusammenhang noch nicht ausgewertet, so daß uns nur die wichtigsten Leitideen der Gedankenwelt des Auftraggebers bekannt sind. Diese, z. B. der Trinitätskult und die kirchenpolitischen Ideen des Bischofs werden von Gerke tatsächlich als wesentliche Elemente des Programms herausgestellt. Der Versuch aber, den Prozeß der Programmgestal-

tung und Verwirklichung auch in den Einzelheiten aufzuzeigen, konnte nicht immer eindeutige und überzeugende Ergebnisse hervorbringen. Der Verfasser ist geneigt, auch Ideen und Themen, welche uns intellektuell-abstrakt und daher rein kirchlich bedingt erscheinen, mit dem Namen Maulbertsch zu bezeichnen (vgl. S. 22, 29, 68—69, 78—79, 93). Durchaus überzeugend wird z. B. in der Programmverteilung im Raum, in der Gegenüberstellung der Altäre und im Aufbau der einzelnen Kompositionen die gleiche Gesetzmäßigkeit nachgewiesen, doch scheint es zweifelhaft, ob diese nur vom Maler herrühren kann. Handelt es sich nicht — mindestens zum Teil — um Gesetzmäßigkeiten, welche in der inneren Dialektik des theologischen Gedankeninhalts oder gar in der allgemeinen barocken Denkungsart gegeben waren? (Vgl. S. 85.) Auch das Deckenfresko von Mühlfraun, zu welchem Maulbertsch selber eine „Erklärung“ herausgab, beweist u. E., wie gründlich der Künstler das Programm von Sümeg verstand und daraus fast zwanzig Jahre später „die Summa“ ziehen konnte, nicht aber, „daß die Sümeger Kompositionen nach Inhalt und Form ganz das Werk des großen Meisters sind“ (S. 90).

Erst die gründliche Auswertung der Werke des Auftraggebers, eine freilich kirchen- und geistesgeschichtliche Aufgabe, — wird u. E. ermöglichen, die Anteile der beiden Urheber des Werkes genauer zu bestimmen und zu sagen, ob sie sich aller metaphysischen Tiefe und vielfacher Bezogenheit, die Gerke so meisterhaft herausstellt, tatsächlich bewußt waren und wie das ganze Programm konzipiert und ausgearbeitet wurde.

Im einzelnen sei zur äußeren Geschichte der Sümeger Fresken nachgetragen, daß der Dachbrand von 1799 die Deckenbilder anscheinend geringfügig beschädigte und daß die vor dem Kriege unternommene Reinigung unter Leitung des ausgezeichneten italienischen Restaurators Mauro Pellicoli durchgeführt wurde.

Es sei ferner bemerkt, daß aus den Eintragungen im Tagebuch Birós, welche seltensamerweise „die Wiener Maler“ nur im allgemeinen erwähnen, keine weitgehende Schlüsse gezogen werden können. Diese Anonymität erklärt sich daraus, daß die „Kirchenmaler“ von den ungarischen Auftraggebern als Handwerker betrachtet wurden, und sie entspricht in dieser Beziehung auch dem heute gültigen ungarischen Sprachgebrauch. Sie ist also vollkommen vereinbar mit der aus dem Werk selbst ergebenden Evidenz, daß Maulbertsch vom Anfang an der von Biró ausgewählte und alleinverantwortliche Unternehmer der Arbeit war. Das Selbstbildnis an der Westempore zeugt nicht nur von seinem Künstlerbewußtsein, sondern auch von der Ausnahmestellung, mit der ihn sein Auftraggeber auszeichnete.

Schade, daß die von einem sonst tüchtigen Amateurphotograph von Sümeg angefertigten Vorlagen zu den drucktechnisch einwandfreien Tafeln nur in den Detailaufnahmen befriedigen können. Auch diese bestätigen jedoch vollends das Urteil Gerkes, daß der am 1. Oktober 1759 zum Mitglied der Akademie ernannte Maulbertsch „sein wahres Meisterwerk, das alle Zeitlichkeit übersteigt“, in Sümeg geschaffen hat.

Gerke behandelt das Freskenwerk von Sümeg als einen Anfang und den Schlüssel zur Erschließung des Wesens der Kunst des Maulbertsch und befaßt sich absichtlich nicht damit, ob und welche unmittelbare Vorbilder nachweisbar sind. Seine Analysen und Abbildungen aber bieten zum ersten Male eine zuverlässige Grundlage zur Bearbeitung dieser Fragen, welche für die Erforschung der Anfänge des Meisters von

größter Wichtigkeit sind. Da die Besonderheit Sümegs eben die Alleinherrschaft der malerischen Dekoration ist, werden die etwaigen Vorbilder nicht nur in der Malerei zu suchen sein. So scheint das Chorgemälde, wo eine schwere Draperie auseinandergezogen und dadurch die Grenze zwischen dem irdisch-realen Kirchenraum und dem Bildraum, in dem das Wunder der ascensio geschieht, aufgehoben wird, mit süddeutschen Chor- und Altarbauten wie Rohr oder Weltenburg wesensverwandt zu sein. Im allgemeinen läßt sich von diesem Buche, welches ein in Deutschland und Österreich eigentlich nur dem Namen nach bekanntes Meisterwerk des Maulbertsch in die Kunstgeschichte einführt, dasselbe sagen, was der Verfasser von den Sümeger Fresken schreibt: „Mit ihnen wird jeder beginnen müssen, der Wesen und Entwicklung des großen Malers verstehen will.“

Thomas von Bogyay

UM DIE ERKENNTNIS DER KATHEDRALE EINE ERWIDERUNG

Prof. Hans Sedlmayr hat der Redaktion die nachfolgende Erwiderung auf die Besprechungen seines Buches „Die Entstehung der Kathedrale“ durch Ernst Gall, Walter Ueberwasser und O. G. von Simson im Januar- und April-Heft dieses Jahrgangs zugesandt. Da der Umfang der Erwiderung den Rahmen eines Heftes überschreiten würde, sehen wir uns genötigt, die Ausführungen von Prof. Sedlmayr auf zwei Hefte zu verteilen. .

Die Redaktion

Die größte Ehre, die Ernst Galls (und auch Walter Ueberwassers) Kritik meinem Buch „Die Entstehung der Kathedrale“ erweist, ist, daß sie daran ganz offenkundig einen strengeren Maßstab anlegt als an andere Bücher. Dies wäre nur zu begrüßen, sofern dadurch die Sache selbst gefördert würde, und ihr zuliebe wollte ich es gerne auf mich nehmen, dabei schlecht wegzukommen. Nur zwei Dinge will ich nicht hinnehmen, weil sie nicht die Sache, sondern den Charakter des Autors betreffen und der Wahrheit nicht entsprechen. Gall unterstellt mir gleich am Anfang die Behauptung, erst ich hätte den Grund zum erneuerten Bild der Kathedrale gelegt. Jeder aber, der das Buch gelesen hat, weiß, daß dem nicht so ist. Denn nicht an einer, sondern an vielen Stellen des Buchs habe ich gesagt, wen ich für den wirklichen Bahnbrecher der Erneuerung halte, auch habe ich nicht minder deutlich gesagt, wen ich als seine Vorläufer ansehe. Wenn ich meine Freude darüber nicht verhehle, daß auch ich dazu Gedanken beitragen durfte, so wird mir das niemand verargen, der sich mit mir darüber freut, daß es mit unserer Wissenschaft vorwärtsgelt; diese Freude ist noch lange kein Hochmut. Walter Ueberwasser beginnt seine Kritik damit, mein Buch als gewalttätig und hochmütig zu bezeichnen. Um daran Aergernis nehmen zu können, deutet er die wunderbare Rodin-Stelle, die ich zitiert habe, in einer Weise um, die es ihm erlaubt, diesen wahren Gedanken „heillos“ zu finden. „Der Ignorant, der Gleichgültige, zerstört durch sein bloßes Anschauen die schönen Dinge“ — ist das nicht eine Erfahrung, die wir täglich machen, eine Tatsache, deren Folgen wir in den materiellen Zerstörungen schöner Dinge (keineswegs nur durch den Krieg) dauernd sehen? Kann man denn über Rodins Zusatz „der Gleichgültige“, wodurch er den Ignoranten unserer Tage — dessen Dasein man doch nicht bestreiten kann — von dem demütigen Ignoranten aller Zeiten tief unterscheidet, so hinweglesen? Und wie ist es möglich, es einer Arbeit, die erklärtermaßen eine „Übersicht über die

Forschung“ sein will (10), zu verübeln, daß sie die sichtbar gewordenen Lücken der Forschung als solche bezeichnet? Aergert es doch Ueberwasser sogar schon, daß ich zu sagen wage: „Dabei ist es noch nicht genügend geklärt“. Die mir unterstellte Behauptung: „In 180 Jahren hingebungsvoller Bemühung um die verlorene Größe der Kathedrale ist also bis jetzt nie und nichts geleistet worden“ kommt weder dem Wort noch dem Sinn nach vor. Wird doch ausdrücklich die unermessliche Leistung der Romantiker hervorgehoben und auch den großen Positivisten, deren Leitbild mir nicht zu genügen scheint, zugebilligt, daß sie „das feste Fundament der Fakten gelegt haben“, auf dem wir das neue Gesamtbild der Kathedrale errichten können (529); es wird Galls Buch hervorragend genannt und gesagt, daß für die Erschließung der Maßverhältnisse Walter Ueberwasser am meisten geleistet hat. Und kann es denn einer im Ernst hochmütig meinen, der bekennt: „Wir sind Zwerge, die auf den Schultern von Riesen stehen“ und am Ende des Buches erklärt, daß ihm die Mängel eines solchen Unternehmens nun noch deutlicher sind? Hätte man Raum, ins einzelne zu gehen, so wäre der Berichtigungen kein Ende. Nur ein Beispiel. Ueberwasser erklärt dezidiert: „Herbst 1950 erscheint sein (Sedlmayrs) Werk, ohne Swoboda zu zitieren“. Das ist — wie leider manches andere, auch das, was ich von meinem Lehrer und Freund Pinder gesagt haben soll, — einfach nicht wahr! Ich habe Swoboda sowohl im Text (447) wie im Literaturverzeichnis (564) zitiert. Dieser Versuch, Unfrieden zu säen — ist er nicht sehr schlimm? Trotzdem sei es fern von mir, Ueberwasser deshalb einen Mangel an Gesinnung so zu unterstellen, wie er es mir gegenüber tut. Bei ihm und bei Gall nehme ich, trotz ihrer manchmal schon gar zu deutlichen Absicht, Buch und Autor zu vernichten, an, daß es ihnen im Grunde nur um die Wahrheit zu tun war und daß solche Behauptungen bloße — Versehen sind. Die Methode freilich, gegen den Angeklagten durch Bildung eines Vor-Urteils über seinen Charakter zunächst Mißstimmung zu erzeugen, bevor man in den Indizienbeweis seiner Missetaten eintritt, sollte in der wissenschaftlichen Kritik keinen Platz haben.

Das, was ich hier zu Anfang sagen mußte, „habe ich gesagt um der Ehre meines Amtes und meines Charakters willen; sollte jemand aber aus sachlichen Gründen den Inhalt meiner Gedanken selbst angreifen, so werde ich ihm in höchstem Maße dankbar sein, wenn er mich von meinem Irrtum befreit, und nicht minder, wenn er es auch nur versucht.“ (Gianbattista Vico.) — Und damit in medias res. Es gehe nicht darum recht zu behalten, sondern Wege zu finden, die weiterführen.

1. ELEMENTE DER KATHEDRALE

Baldachin.

(1) Gall behauptet: das, was ich Baldachine eines Raumes genannt habe, sei nichts anderes als ein Gewölbejoch und dieser Begriff genüge vollkommen, um die gemeinte Sache zu erfassen. Ich habe diese Stelle mehrmals lesen müssen, bevor ich glauben konnte, daß ein Gall etwas so evident Falsches niederschreibt. Was ein Raumbaldachin ist, habe ich an mehr als einer Stelle ganz bestimmt definiert; es ist nicht nötig, das hier zu wiederholen. Jedenfalls: ein Gewölbejoch kann auch in ganz anderer Weise gebildet werden als in der Gestalt eines Baldachins, so in vielen italienischen Bauten, aber auch in Durham, wo Wandpfeiler und Wölbung eben keine Baldachine bilden. Aber der Begriff Raumbaldachin ist dem Begriff „Gewölbejoch“

auch nicht ohne weiteres unterzuordnen, denn man kann auch von einem einzelligen Raum aussagen, er sei im Baldachinsystem oder nicht im Baldachinsystem errichtet, während es eine Tautologie wäre zu sagen, er habe nur ein Joch. Das kommt davon, daß der Begriff des Baldachins sich primär eben gar nicht auf die Unterteilung von Räumen bezieht, sondern auf das Verhältnis von Wölbung und Trägern (wobei zwischen Trägern im technischen Sinn und im künstlerischen Eindruck zu unterscheiden ist). Wenn man es gleich mit einem der Hauptbegriffe, die das Buch verwendet, so wenig genau nimmt, dann hat es keinen Sinn, nach größerer Exaktheit zu rufen. — Noch einfacher macht sich die Sache Ueberwasser: für ihn ist Baldachin = Kreuzgewölbe.

(2) Da es den von mir gemeinten Sachverhalt also gibt, fragt es sich, wie man den ihm zugeordneten Begriff am zweckmäßigsten nennen soll. Dabei von etymologischen Erwägungen auszugehen ist eine längst als unzulänglich erkannte Methode.

Wie will Gall das Gebilde nennen, das sich über der Vierung der vorjustinianischen Johanneskirche von Ephesus erhob? Ist dafür die beste Bezeichnung nicht immer noch „Baldachin“? So haben es wenigstens bis heute alle Forscher genannt, die darüber schrieben. Wenn dieses Gebilde mit Recht den Namen „Baldachin“ für sich beanspruchen darf, warum dann nicht auch das analoge über der Vierung gotischer Kathedralen; denn daß hier die Träger nicht Säulen, sondern Bündelpfeiler und die Wölbung kein Grat- sondern ein Rippengewölbe ist, kann an der Sache selbst doch nichts ändern. Wenn das freistehende Gebilde über der Vierung aber ein Baldachin ist, dann sind es analoge Gebilde über den anderen „Raumjochen“ auch; es sind „in die Wand übergreifende Baldachine“.

(3) Daß diese als gleichartig mit dem Baldachin „inter quatuor pilarios principales“ aufgefaßt wurden, dafür gibt es aber eine zeitgenössische Quelle, worüber Gall mit Stillschweigen hinweggeht (523). Sie nennt sie „ciboria“ und dieser Ausdruck macht ganz klar, daß man im 12. Jahrhundert die Baldachine des Raumes mit dem gleichen Namen benannte — und also gewiß in gleicher Gestalt sah — wie die Ueberbauten über Altären, Thronen oder auch Statuen, denn auch diese heißen „ciborie“. (Warum ich es trotzdem für günstiger halte, von einem Baldachinsystem als von einem Ciboriumsystem zu sprechen, habe ich an anderem Ort begründet.) — Gervasius von Canterbury schildert deutlich eine Baldachin-Reihe (523).

(4) Damit fällt auch der mir unbegreifliche Einwand Galls, der „echte“ Baldachin sei nur dazu bestimmt, von außen als körperliches Gebilde gesehen zu werden, und der noch erstaunlichere, die innere Ansicht eines Baldachins — unter dem doch auch nach Gall der König (und Christus) thront! — sei völlig sinnlos.

Mit diesen beiden Argumenten: es *gibt* die Sache und die zweckmäßigste und anschaulichste Bezeichnung ist die des „Baldachins“ ist Galls Argumentation schon widerlegt. Zwar behauptet Gall, gerade der Begriff des Baldachins sei unanschaulich, es läßt sich aber experimentell, geradezu in einem „Test“ zeigen, daß er beträchtlich anschaulicher ist als der abstrakte Begriff des Raumjochs. Ueberwassers Behauptung, der „Baldachin“ sei eine „Sehform“, ist, wie schon die zeitgenössische Bezeichnung „ciborium“ zeigt, nicht zu halten. Wenn irgendeine ist er eine gegenständliche Form.

(5) Weiter behauptet Gall, vom Baldachin dürfe man nicht sprechen, weil dieser ein viel zu „logisches“ Gebilde wäre. Aber das ist einfach nicht richtig. Es gibt sehr logisch

— besser rehr rational — gebaute Baldachine, etwa die von Sant' Ambrogio in Mailand, deren sämtliche sechs Arkaden grundsätzlich gleich gestaltet sind und fest auf dem Boden stehen, und sehr irrationale Gestaltungen wie die in Noyon, Notre Dame oder gar Amiens.

(6) Gall unterscheidet nicht zwischen Baldachinen im technischen Sinn und denen im künstlerischen Eindruck, zwischen den Trägern, welche die Wölbung faktisch tragen und denen, die sie im Eindruck zu tragen scheinen. Sein Einwand, die Baldachinträger von Reims könnten ohne die Wand gar nicht stehen, ist technisch natürlich richtig. Künstlerisch beruht der unwirkliche Eindruck eines Cathedral-Innenraums gerade darauf, daß sich die sichtbaren Baldachine wie durch Zauberkraft aufrechterhalten; darauf beruht die „Illusion“. Warum weigert man sich übrigens, dieses Wort zu gebrauchen, da die Sache selbst doch schon lange bekannt und oft beschrieben ist. Es wird — das hat doch schon lange vor mir die Mehrzahl aller Forscher konstatiert — etwas *vorgetäuscht*, nämlich die scheinbare Schwerelosigkeit des Gebäudes; gerade Gall selbst beschreibt das. Warum sollte nur die mit malerischen Mitteln bewirkte scheinbare Erweiterung eines Raumes illusionistisch heißen dürfen, die mit plastischen Mitteln bewirkte scheinbare Schwerelosigkeit seiner Grenzen aber nicht?

(7) Gall wendet ein, man könne im wirklichen Sehen die Baldachine als solche gar nicht erfassen, man müsse „den Kopf tief nach hinten in den Nacken legen“, um sie als solche zu erkennen. Was soll aber der „Hochdrang“, der den Blick nach oben führt und auf den Gall so viel Gewicht legt, bewirken, wenn nicht gerade dieses Hinaufblicken? Wo steht es denn geschrieben, daß sich der Beschauer den Hals nicht ausrenken darf? Zwingt nicht das Betrachten eines gotischen Hochturms unbedingt dazu? Aber auch *der* Betrachter, dessen Blick noch nie in die hohen Himmel der Kathedrale hinaufgeschweift wäre, würde doch ahnen, daß er sich in Raumbildern der gleichen Art befindet wie die in den Seitenschiffen und Emporen, deren Baldachingestalt er ohne weiteres auch ohne ausgerenkten Hals erkennen kann.

Diese Argumentation ist aber schon deshalb verfehlt, weil sie einseitig vom Betrachter ausgeht. Warum diese Einstellung unzulänglich ist und überwunden werden muß, darüber hat G. von Kaschnitz-Weinberg schon vor zweiundzwanzig Jahren alles Wesentliche gesagt (in seiner Besprechung der Neuausgabe von Alois Riegls *Spätromischer Kunstindustrie im Gnomon* 1929). Für eine solche Einstellung müßte es zum Beispiel gleichgültig sein, was auf den Schlußsteinen dargestellt ist, da es der Betrachter mit freiem Auge ja doch nicht sehen kann.

(8) Weder Gall noch Ueberwasser nehmen zum Wesentlichsten des Baldachins Stellung, daß er nämlich — wo nicht entgegengesetzte Elemente seine Natur hemmen — von sich aus „Lichtraum“ ist, so wie die „diaphane Wand“ Lichtwand.

(9) Wie Jantzen schon 1927 bemerkt hatte, erweist sich die Richtigkeit eines Begriffs oft erst durch seine Fruchtbarkeit bei der Anwendung in einem größeren Bereich. In dieser Hinsicht leistet aber der Begriff des Baldachinsystems mehreres:

Da der Baldachin seinem Wesen nach von Wänden nur sekundär begrenzt und primär Lichtraum ist, versteht man, warum er als brauchbares Vehikel einer Raumkonzeption seine größte Blüte in den Epochen erlebt, die den Nachdruck auf den Lichtraum legen. Die großartigsten Entfaltungen des Baldachingedankens fallen historisch mit Höhepunkten eines Lichtkults, einer Lichtmetaphysik oder Lichtmystik zusammen.

Da der Baldachin seit Urzeiten mit anschaulicher Himmelsbedeutung beladen und ein populäres Himmelsbild schon für sich ist, wird verständlich, warum sich aus diesem Element Kirchenräume gerade in jener Zeit konstituieren, in der es darauf ankam, den seit langem feststehenden Himmelssinn des Kirchengebäudes *augenfällig* zu machen. — Warum scheint es Gall und Ueberwasser nicht erwähnenswert, daß die Baldachine oft durch Mittel der Bemalung als Himmel, ja als gestirnte Himmel gekennzeichnet sind, was die ihnen zugedachte Bedeutung überdeutlich macht?

Da der Baldachin seiner Natur nach Verräumlichung bewirkt, wird es historisch einleuchtend, warum er gleichzeitig mit den Statuenbaldachinen und anderen Motiven einer Verräumlichung erscheint.

Da im gotischen Baldachin diagonale Glieder konstitutiv sind, läßt es sich einsehen, warum die Loslösung der Baldachinträger aus der Wand und die der plastischen Figuren aus der Wand zu gleicher Zeit eintritt.

(10) Es wäre erst noch zu zeigen, wie sich der Innenraum der Kathedrale beschreiben läßt, ohne die enge Zusammengehörigkeit von Wölbung und Träger zu betonen. Man kann höchstens den Namen „Baldachin“ vermeiden, nicht aber das Phänomen, das damit gemeint ist und eben noch keinen guten Namen hatte.

Der Weg, der weiterführt, wäre nun, das vielfach variierbare Verhältnis von Wand und Baldachinen von Fall zu Fall viel eingehender zu untersuchen, als es in einer zusammenfassenden Ueberschau möglich war. Was Gall für Amiens beschreibt, ist gewiß aufschlußreich, aber in anderem Sinne als Gall meint.

Diagonale Dienste

(1) Gall sucht meine Feststellung, daß ein konstitutives Element des gotischen Baldachins die diagonalen Dienste seien, welche die Diagonalrippen bedienen, dadurch zu entkräften, daß er auf Fälle hinweist, wo auch noch in der Kathedrale die Diagonalrippen auf frontal stehenden Diensten aufsitzen. Aber solche Ausnahmen von der Regel sind dort, wo es um historische Erscheinungen geht, selbstverständlich. Der Umstand, daß in Mantes Tonnen vorkommen, widerlegt so wenig, daß das konstitutive Element der Gotik das Kreuzrippengewölbe ist, wie der Umstand, daß in Laon noch Rundbogen vorkommen, es widerlegen kann, daß die kanonische gotische Bogenform der Spitzbogen ist. Und so widerlegt der Umstand, daß Baldachine mit frontalen Diensten der Kreuzbogen vorkommen, nicht im geringsten, daß der gotische Idealtypus des Baldachins eben der mit Diagonaldiensten ist.

(2) Wie man die Behauptung, daß dem Motiv der übereck gestellten Formen für die Gotik eine grundlegende Bedeutung zukomme, bestreiten kann, ist mir nicht recht erfindlich. Es gibt wohl nur wenig andere Formen, die für die Gotik dermaßen charakteristisch sind; Diagonalformen *vor* der Gotik sind außerordentlich selten. Am wenigsten sollte dies Gall bestreiten, denn gerade nach seinem Prinzip der „funktionalen Durchführung“ *muß* sich ja, wo dieses Prinzip konsequent angewandt wird, der Diagonaldienst ergeben. — Daß in der gleichen Zeit auch die übereck gestellte Figur entsteht, ist doch ein sehr starkes historisches Argument.

Schildbogen, Schildbogenrippe, Schildbogenarkade

(1) Gall nimmt schon an dem Wort Schildbogenrippe Anstoß — mit Unrecht. Der Schildbogen ist eine technische Form (morphologisch eine Tonne), die Schildbogenrippe eine ästhetische. Schildbogen haben auch Kuppeln (Hagia Sofia als *ein* Bei-

spiel), auch Gratgewölbe (siehe Abbildung Seite 514). Der Schildbogen ist eine Art seitlicher Gurtbogen (Focillon); die Schildbogenrippe ein "couvre-joint". So wie es Gurtbogen mit und ohne Rippen gibt, so auch Schildbogen. Uebrigens ist der terminus technicus gar nicht neu.

(2) Die Schildbogenrippen sitzen bei ihrem ersten Erscheinen meist auf dem Kapitell der Diagonalrippen auf (Beauvais Langhaus, Sens Langhaus, Le Mans). Es gibt aber auch gestelzte Schildbogenrippen: die meist noch halbkreisförmige Rippe wird von Stäben gleicher Dimension getragen und bildet mit diesen eine Arkade. Die „Säulchen“ dieser Arkade stehen in den frühen Beispielen auf dem Kapitell der Diagonalrippe. Dann wächst der Stab der Schildbogenarkade weiter hinunter: bis zur Sohlbank des Triforiums, bis zur Sohlbank der Empore, bis zum Kapitell der Hauptschiffsarkade und bis zum Fußboden. Mit der Arkade, die das Fenster rahmt, hat dieser Dienst gar nichts zu tun. Er bleibt mit den anderen Diensten, auch wenn sein Kapitell (der Stelzung wegen) höher steht, fest verbunden, was oft eine „Zwinge“ in Höhe der Kapitelle der Diagonal- und Gurtbogenrippen deutlich betont.

Fünfter Dienst in Amiens

(1) Gall bestreitet glattweg, daß es in Amiens einen fünften Dienst gebe. Das was ich als solchen auffasse, wäre in Wirklichkeit die Arkade des Fensters. Mit dieser Behauptung hat sich aber Gall unvermerkt selbst widerlegt, denn auf Seite 40 seines Buchs „Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland“ spricht er selbst von dem fünften Dienst in Amiens. Sein Vorwurf, ich hätte „nicht gesehen“ fällt also auf ihn selbst zurück.

Es wäre sehr traurig um unsere Wissenschaft bestellt, wenn sich ein solcher Streitfall nicht mit objektiven Gründen entscheiden ließe. Wer hat also recht: Gall 1951 oder Gall 1925?

Zunächst erscheint die Frage müßig, denn in dem Augenblick, wo das Fenster selbst zur Wand wird, scheint es unmöglich, noch zwischen der ehemaligen Fensterarkade und der Schildbogenarkade des Baldachins zu unterscheiden; funktionell genommen ist ja jetzt beides dasselbe. Doch zeigt das Beispiel von Reims, daß auch in diesem Fall die Fensterarkade noch *neben* dem fünften Dienst bestehen kann. Das aber entscheidet m. E. für Gall 1925 gegen Gall 1951.

Technische Probleme

(1) Auf den wenigen Seiten, die mir hier gegeben sind, auf sie wirklich einzugehen wäre sinnlos. Im wesentlichen dreht es sich um die Thesen Pol Abrahams. Am wichtigsten sind zweifellos die Einwände gewesen, die Henri Masson gegen die Theorien Sabourets und Abrahams vorgebracht hat. Sie haben Abraham wohl einige einzelne Irrtümer nachgewiesen, aber den eigentlichen Gehalt seiner Lehre nicht erschüttert, die eben doch weit mehr behauptet als die Galls, deren Verdienst und Priorität ich ausdrücklich anerkannt habe (169). Der sehr vorsichtig, empirisch-historisch verfahrende Aufsatz von Kubler (zit. 569) stellt ruhig und sachlich fest: "Although Abrahams engineering knowledge has been shown occasionally inadequate to the task he set himself, all students are agreed, that the morphological, sociological and philosophical implications of his arguments remain valuable."

(2) Ganz unabhängig von Sabouret und Abraham ist auch Wilhelm Rave zu den gleichen Ergebnissen gekommen.

(3) Ein fruchtbarer Weg zur weiteren Klärung der umstrittenen Fragen scheint mir der von Kubler beschrittene: der Versuch, auf Grund historischer Quellen zu klären, wie die Architekten, welche die Rippengewölbe verwendet haben, sie verstanden. Freilich gibt es solche Quellen erst aus der Spätgotik, doch lassen sie m. E. gewisse Rückschlüsse zu.

Hans Sedlmayr

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städt. Suermondt-Museum

4.—30. 11. 1951: Arbeiten von Karl Tütelmann (Iserlohn) und Rolf Faber (Eschweiler)

BERLIN

Kunstamt Charlottenburg (Platanenallee)
November 1951: Bilder und Skulpturen von Gottfried und Marianne Brockmann.

Rathaus Tempelhof

November 1951: Bilder und Plastik von William Wauer.

Haus am Waldsee

Oktober—November 1951: Bilder und Graphik von Ernst Schumacher und H. A. P. Grieshaber.

Galerie Springer

November 1951: Graphik von Marcus Behmer.

BONN

Kaufhof (Ausstellungen der Stadt Bonn)

14. 10.—18. 11. 1951: 16 Deutsche Maler.

BREMEN

Kunsthalle

28. 10.—16. 12. 1951: Handzeichnungen und Druckgraphik von A. Paul Weber.
18. 11. 1951—6. 1. 1952: Ausstellung des Künstlerbundes Bremen.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum

Oktober—November 1951: Pastelle von Otto Herbig (Weimar).

DORTMUND

Museum am Ostwall

10. 11.—2. 12. 1951: Bronzen und Graphik von Gerhard Marcks; Gemälde und Aquarelle von Werner Gilles.

DÜREN

Leopold-Hoesch-Museum

28. 10.—18. 11. 1951: Gemälde und Aquarelle von Artur Buschmann.

DÜSSELDORF

Städt. Kunstsammlungen

4. 11.—16. 12. 1951: Gedächtnisausstellung Bernhard Sopher.

18. 11.—15. 12. 1951: Moderne Graphik.

Kunsthalle

21. 10.—18. 11. 1951: Arbeiten von Richard Seewald.

ERLANGEN

Orangerie der Universität

November 1951: Aquarelle und Graphik von Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner.

FLENSBURG

Städtisches Museum

1.—30. 11. 1951: Ausstellung Düsseldorfer Künstler.

FRANKFURT/MAIN

Galerie Buchheim-Militon

ab 25. 10. 1951: Arbeiten von Picasso.

HAGEN

Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum

28. 10.—25. 11. 1951: Arbeiten von Kurt Schwippert (Münster), Hanna Nagel (Heidelberg), Dagmar Gräfin Dohna-Baudissin; Wandteppiche der Nürnberger Gobelín-Manufaktur und Keramik der Töpferei Essen-Margaretenhöhe.

HAMBURG

Museum für Kunst und Gewerbe

10.—25. 11. 1951: Modernes Glas (Venini, Murano und Orrefors); Gedächtnisausstellung Rudolf Koch: Schriftentwicklung und Buchgewerbe seit 1900 (Sammlung Klingspor, Offenbach); Ausstellung von Entwürfen für das Fünfmarkstück (Wettbewerb).

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte

1.—30. 11. 1951: „Lebendiges Theater“, Oelbilder und Graphik von Annie Bleckwedel.

10. 11.—6. 12. 1951: Ausstellung norddeutscher Werkkünstler; Bilder Hamburger Künstler (veranstaltet von der Hamburg-Gesellschaft e. V.).

Kunstverein in Hamburg (im Altbau der Kunsthalle)

20. 10.—18. 11. 1951: Gemälde und Zeichnungen von Wilhelm Busch.

HAMELN a. d. Weser

Kunstkreis

21. 10.—11. 11. 1951: Plastik und Graphik von Gerhard Marcks.

HAANNOVER

Kestner-Gesellschaft

13. 10.—18. 11. 1951: Arbeiten von Paula Modersohn-Becker und Gabriele Münter.

HEIDELBERG

Kurpfälzisches Museum

November-Dezember 1951: Gedächtnisausstellung Christian Philipp Köster.

21. 10.—18. 11. 1951: Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff (Hamburg).

KAISERSLAUTERN

Pfälzische Landesgewerbeanstalt

November 1951: Graphik von Werner vom Scheidt.

KASSEL

Hessisches Landesmuseum

28. 10.—2. 12. 1951: Gegenstandslose Malerei aus Europa und USA.

24. 10.—5. 12. 1951: Bauten, Entwürfe und Gemälde von Hans Poelzig.

KÖLN

Kunstverein

November 1951: Arbeiten von Ludwig Gies (Köln).

LINDAU

Altes Rathaus

22. 10.—3. 11. 1951: Arbeiten von Josef Kiss.

MANNHEIM

Städt. Kunsthalle

3. 11.—2. 12. 1951: Graphische Arbeiten, Teppiche und Keramik von Alfred Mahlau (Lübeck).

MÜNCHEN

Haus der Kunst

Oktober-November 1951: Das graphische Werk von Henri Toulouse-Lautrec.

ab 25. 10. 1951: Badische Sezession und Werke von Trübner, Kalkreuth u. a.

Bayerisches Nationalmuseum

ab 10. 11. 1951: „Alte Musik“, Instrumente, Noten und Dokumente aus drei Jahrhunderten.

ab Mitte November: Zeugnisse religiösen Volksglaubens (Sammlung Kriss, Berchtesgaden).

Galerie Günther Franke

November 1951: Neue Arbeiten von Xaver Fuhr.

Galerie Wolfgang Gurlitt

November 1951: Radierungen und farbige Graphik von Picasso.

Galerie Hielscher

ab 30. 10. 1951: Arbeiten von Heinrich Waldmüller und Alexander Fischer.

Moderne Galerie Stangl

25. 10. — Ende November 1951: Aquarelle und Zeichnungen von Heinz Batke (Florenz).

MÜNSTER i. W.

Westfälischer Kunstverein

21. 10.—11. 11. 1951: Arbeiten von Carl Barth (Haan) und Otto Pankok (Düsseldorf).

OSNABRÜCK

Städt. Museum

bis 1. 12. 1951: Neues Schaffen in Stadt und Land Osnabrück.

STUTTGART

Württembergische Staatsgalerie

22. 9.—4. 11. 1951: Otto von Faber du Faur (zum 50. Todesjahr).

Württembergischer Kunstverein

ab 3. 11. 1951: Aquarelle, Pastelle und Kreidezeichnungen von Albert Mueller (Stuttgart); Oelgemälde von Peter Jakob Schober (Billensbach).

ULM

Städt. Museum

11. 11.—2. 12. 1951: Oelbilder, Aquarelle und Graphik von Eduard Bargheer.

WUPPERTAL

Städt. Museum Elberfeld

November-Dezember 1951: Ring Bergischer Künstler; Bergische Kunstgenossenschaft.

Studio für Neue Kunst

November 1951: Arbeiten von Anneliese Everts (Solingen).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Druckfehlerberichtigung: Auf Seite 239, Zeile 11, des Oktober-Heftes ist statt „neuen Kopien“: „alten Kopien“ einzusetzen, auf Seite 249, zweite Zeile von unten, statt „Baptisteriums-fresken“: „Baptisteriums mosaiken.“

Fotonachweis: Abb. 1 und 2 Landesbildstelle Stuttgart; Abb. 3 und 4 Landesdenkmalamt Karlsruhe; Abb. 5 Landesamt für Denkmalpflege Stuttgart.

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

D gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg. Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg

Vorschau
auf die nächsten Hefte
der
KUNSTCHRONIK

Die kommenden Hefte der Kunstchronik werden vor allem über die großen *internationalen Ausstellungen* dieses Jahres referieren; vorgesehen sind Berichte über folgende Veranstaltungen:

„Art Mosan“ in Lüttich; „Burgundische Pracht“ in Amsterdam und Brüssel; Tiepolo-Ausstellung in Venedig; „Niederländische Künstler in Italien“ in Belgien, Venedig und Rom.

Die Berichterstattung über Neuerwerbungen *deutscher Museen* wird fortgesetzt; zunächst werden die Leiter der Kieler Kunsthalle und des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe die Neuzugänge ihrer Sammlungen bekannt machen.

Der Besprechung wichtiger Neuerscheinungen des In- und Auslandes wird weiterhin die besondere Aufmerksamkeit der Redaktion gelten. Vorgesehen sind u. a. *Rezensionen* von Dr. Thomas v. Bogay, Dr. Friedrich Wilhelm Deichmann, Dr. Georg Poensgen, Prof. Harald Keller und Prof. K. H. Usener.

VERLAG HANS CARL



GILDEMEISTER & RIES
seit 1817 **BREMEN**

Blusen- und Hemdenmacher

Feine Popeline – Reine Seiden

Postversand ins Haus

Fordern Sie unverbindlich unsere Proben
 unter Zeichen F 25

Antike Originalarbeiten

in den Kunstsammlungen des
 archäologischen Instituts der
 Universität Erlangen

von Dr. WILHELM GRUNHAGEN

96 Seiten, 32 Tafeln, kart. DM 6.50

Das vorliegende Verzeichnis verfolgt einen doppelten Zweck: Einmal will es als Führer für Studenten und sonstige Freunde antiker Kunst dienen, die ja nach den schweren Verlusten an Museumsgut zur Zeit fast ausschließlich auf kleinere Sammlungen angewiesen sind. Zum anderen soll es aber auch die Facharchäologen mit dem bisher ungenügend publizierten, 800 Inventarnummern umfassenden Erlanger Antikenbestand bekannt machen, unter dem sich verschiedene Unica befinden. Auf den 32 Tafeln sind die wichtigsten Stücke abgebildet.

VERLAG HANS CARL



GILDEMEISTER & RIES
seit 1817 **BREMEN**

Feine Popeline

für Herrenhemden und Blusen

in ungewöhnlich reichhaltiger

Auswahl von Farben und Mustern

Postversand ins Haus

Fordern Sie unverbindlich unsere Proben
 unter Zeichen F 25

Noch rechtzeitig zum Versand vor Weihnachten erscheint:
Prof. Dr. Hans Tintelnot

Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens

235 Seiten Text, über 100 Bildtafeln (Kunstdruckpapier)
Ganzleinenband mit Goldprägung DM 29.—

Holzner-Verlag - Kitzingen/Main

Das Buch enthält die erste zusammenfassende Darstellung der mittelalterlichen Baukunst in Schlesien, einer der größten, aber bisher leider zu wenig beachteten Kunstlandschaften Ostdeutschlands.

Zu Weihnachten empfehlen wir unsere schön ausgestatteten Briefbände

ADALBERT STIFTER: BRIEFE. Ausgewählt von Prof. Dr. G. Fricke. Mit Bildnis und Handschriften-Faksimile. 232 Seiten. Halbleinen 5.50 DM, kartoniert 3.50 DM.

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN GOETHE UND ZELTER: 1799—1832. Ausgewählt von Prof. Dr. G. Fricke. Mit Bildnis. 244 Seiten. Halbleinen 5.50 DM, kartoniert 3.50 DM.

CLEMENS BRENTANO: BRIEFE, 1793—1842. Herausgegeben und eingeleitet von Dr. Friedrich Seebaß. Die Ausgabe enthält wesentliche, bisher unveröffentlichte Ergänzungen, die nach den Handschriften aufgenommen wurden. Beigefügt wurden zwei Bildnisse, ein ausführliches Personenregister, ein Verzeichnis der Briefempfänger und der in den Briefen erwähnten Werke Brentanos. 2 Bände. XLVIII, 420 und IV, 468 Seiten. Leinen mit Goldprägung und farbigem Schutzumschlag. 28.— DM.

VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

ALEXANDER GRANACH

Da geht ein Mensch

Autobiographischer Roman

428 Seiten. Ganzleinen 14,50 DM

Der Lebensbericht eines Menschen, der aus dem ärmsten galizischen Ghetto seinen Weg macht zur glänzendsten deutschen Bühne vor dem ersten Weltkrieg, zur Bühne Max Reinhardts. Und es ist ein ungewöhnlicher Mann, der dieses Schicksal erzwingt, von unverwüstlicher Lebenskraft, tiefer Gläubigkeit und kräftigstem Humor.

„Wenn man diesen Roman aus der Hand legt, hat man das befreiende Gefühl, endlich einmal ein Buch ohne literarische Ambitionen gelesen zu haben — und gerade darum gehört es zur Literatur im echten Sinne.“

Süddeutscher Rundfunk

ALBRECHT SCHAEFFER

Rudolf Erzerum

Oder des Lebens Einfachheit

448 Seiten. Ganzleinen 14,50 DM

Ein schöngestiger Wiener Kaufmannssohn geht in napoleonischer Zeit auf eine seltsame Brautfahrt an die Nordseeküste. Die Erzählung von dem, was er auf dieser Reise erlebt, und was ihm nach seiner Rückkehr in Wien geschieht, ist bei aller kulturgeschichtlichen Genauigkeit ein zeitloser Bericht, dem Individuum und seiner Entwicklung zur Persönlichkeit schlechthin geweiht. Ein reiches und lebendiges Buch, und es macht den Verlust erkennbar, den die zeitgenössische Literatur mit Schaeffers Tod 1950 erlitten hat.

„Dieses Buch, reich an Bezügen, Reflexionen und geheimnisvollen Begegnungen mit Vertretern einer geistigen Anarchie, die an keine besondere Situation gebunden erscheint, ist vielleicht das persönlichste Bekenntnis dieses Dichters. Wenn es auch die christliche Redeweise peinlich vermeidet, so umschließt es doch viel von der täglichen Weltfreude dessen, der mit Gott im reinen ist.“

Frankfurter Hefte

Erhältlich durch den Buchhandel

FRANKFURTER VERLAGSANSTALT
FRANKFURT/MAIN · SCHAUMAINKAI 53

Kunsthistorische Literatur

- Panofsky: Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts** (Pantheon).
In Mappe, 125 Bildtafeln 48.—
- Pinder: Die deutsche Plastik des XIV. Jahrhunderts** (Pantheon), 81 S. Einführung, 104 Bildtafeln, in Mappe 42.50
- Feulner: Die deutsche Plastik des XVI. Jahrhunderts** (Pantheon), 91 Bildtafeln, 54 S. Einführung, in Mappe 42.50
- Feulner: Die deutsche Plastik des XVII. Jahrhunderts** (Pantheon), 61 S. Einführung, 62 Bildtafeln, in Mappe 42.50
- Sauerlandt: Die deutsche Plastik des XVIII. Jahrhunderts** (Pantheon), 41 S. Einführung, 104 Bildtafeln in Mappe 48.—
- Blossfeldt: Wunder in der Natur.** 120 Kupfertiefdrucktafeln, Halbleinen gebunden (Pantheon) 20.—
- Kühnel u. Goetz: Indische Buchmalereien.** Aus dem Jahāngīr-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. (Scharabaens-Verlag). 63 S. Text, 43 S. Bildwiedergaben, größtenteils farbig, in Halbleinen geb. 30.—
- Meller: Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance** (Pantheon), 90 Bildtafeln, 50 Seiten Text, in Mappe 62.50
- Reichel: Die Clair-Obscur-Schnitte des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts.** Mit 14 Lichtdruckabbildungen im Text und 111 farbigen Tafeln in Faksimile, Format 50:35 (Amalthea-Verlag) 165.—
- Saunders: Englische Buchmalerei.** 2 Bände in Mappen. (Pantheon). Aus dem Englischen übertragen. 129 Lichtdrucktafeln. Jeder Band .. 42.50
- Venturi: Die Malerei des XV. Jahrhunderts in der Emilia.** (Pantheon). 80 Bildtafeln, 89 S. Einführung, in Mappe 48.50
- Italienische Kunst: Die Frühmalerei in der Toscana,** eine Mappe (Pantheon-Verlag), 66 Abb., darunter 6 farbige und eine Einführung 18.—
- Italienische Kunst: Spätmalerei in Venedig und Neapel.** 70 Abbildungen, darunter 6 farbige und eine Einführung (Pantheon), in Mappe .. 18.—
- Ricci: Die Malerei des XVI. Jahrhunderts in Oberitalien.** Ligurien — Piemont — Lombardei — Emilia (Pantheon), 84 Abb., 73 S. Text, in Mappe 45.—

TEILZAHLUNG MÖGLICH!

WEHLING'SCHE BUCHHANDLUNG G.m.b.H., (21a) BIELEFELD